رومانوروم» باللغة اللاتينية (حوالي ١٣٣٠)، ومنه ترجم يان من كوشيتشك ويان من سونتش (ساندينسكي) حوالي أربعين حكاية ووضعاها تحت عنوان «قصص رومانية» (حوالي ١٥٤٠م).

على الأغلب أن أندريه مارستيليني وهو من أصل إيطالي كتب في ثلاثينيات القرن السادس عشر ثلاث حكايات باللغة البولندية هي: «انتقام العبد»، «القس المزيف» و«الكاهن المجرم».

الحكاية الأولى لها جذور في كتاب «مروج الذهب» للمسعودي، وهي تتحدث عن أحد العرب الذي أمر بخصي خادمه الهندي بعد تودده إلى زوجته. ينتقم الخادم من سيده ولا يتسبب بخصيه وحسب، بل ويتسبب بموت ابنيه أيضاً. هذه الحكاية نقلت، على ما يبدو، إلى إيطاليا بوساطة الصليبيين.

في القرن السادس عشر ساد موضوع وصف الحج إلى الأراضي المقدسة. ميكولاي رادزيفيل المدعو «باليتيم» (١٥٤٩ ـ ١٦١٦) أظهر اهتماماً واسعاً بهذا الموضوع في كتابه «رحلات إلى الأراضي المقدسة وسورية ومصر» (١٥٨٢ ـ ١٥٨٤)، وفي مجلده أفسح المجال لوصف هذه البلاد العجيبة بالنسبة للبولنديين، وأعطى لمحة عن سكانها وعن ثقافتهم المادية وعاداتهم وتقاليدهم. ولقد أفاد مما أخبره به السكان المحليون في كتابة يومياته، التي حاول من خلالها وسعى إلى بعث الاهتمام ببلدان الشرق في نفوس مواطنيه.

لقد تسربت الموضوعات الشرقية كذلك إلى أدب الباروك الذي ظهر أول ما ظهر في القرن السادس عشر في إيطاليا وإسبانيا، وبعد ذلك تفاعل وتغلغل في أوروبة كاملة واستمر حتى القرن الثامن عشر. لقد كان أندريه مورشتين (١٦٢١ ـ ١٦٩٣)، الذي كثيراً ما ارتحل في أوروبة الغربية، الممثل النموذجي لهذه المرحلة، وقد خلف ديوانين شعريين هامين هما: «سيربوش أو نجمة الكلب» (١٦٤٧) و«العود» (١٦٦١). هذان الديوانان يحتويان بشكل أساسي على أشعار الحب التي كان مرجعها المباشر شعر القصور العاطفي الفرنسي والإيطالي القروسطي.

كان الشاعر الإيطالي مارتيين الذي ابتدع الأسلوب الشعري المسمى «بالمارتينية» (١٥٦٩ـ ١٦٢٩) المثال والنموذج الأول لمورشتين. وكذلك الشاعر الإسباني غونغور من قرطبة (١٥٦١ ـ ١٦٢٧) الذي ابتدع الأسلوب المسمى باسمه، كان مثالاً له. لا شك إن الشعر الغنائي العربي في الأندلس قد أثر في أعمال غونغور الشعرية. وهنا تجدر الإشارة إلى أن الشاعر العربي البارز ابن زيدون (المتوفي ١٠٧٠) قد أبدع في مدينة قرطبة إلى هذه المدينة يعود أصل ابن حزم (المتوفي ١٠٦٣) صاحب كتاب «طوق الحمامة»، الذي يحتوي على أمثلة من أشعار الحب العذري.

كتب ايغناسي خزانوفسكي عن شعر مورشتين أنه يستل من هذه الصور، على سبيل المثال:

«عيناك ليستا عينين، لكنهما شمس»

«شفتاك ليستا شفتين، إنهما مرجان أحمر».

«يؤكد الشاعر انه بسبب الحب يفقد عقله ويموت، أو يتحول إلى رماد، يتعجب انه يعيش في البكاء محترقاً وسط النيران، وبعد ذلك يزداد عجبه كيف بقي على قيد الحياة حينما لم يبق له

قلب، فهذا القلب لم يعد ملكاً له»[4].

وإتماماً لهذا الكلام يمكن القول أن هذه التعابير تحتفظ بشيء كبير من الأمانة للنصوص الأصلية لقصائد الحب العربية، التي تسربت عبر إبداعات غونور وماريتين إلى الشعر العاطفي الغنائي لمورشتين.

في عصر التنوير الذي دخل تاريخ الثقافة الأوروبية منذ نهاية القرن السابع عشر في إنكلترا واستمر حتى نهاية القرن الثامن عشر، نفذ الاستشراق إلى الأدب البولندي، بصورة أساسية، بوساطة الغرب وعلى الأخص الأدب الفرنسي.

بعد ترجمة غالاند[5] لقصص «ألف ليلة وليلة»، وبعد انتشار أعمال فولتير التي تضمنت موضوعات عن الشرق، سرعان ما ظهرت ترجمات بولندية وأعمال نقل حر غير مقيد للإبداعات العربية. وقد ساهمت المجلات في نشرها ومنها مجلة «مونيتور» التي صدرت عام ١٧٦٥ واستمرت حتى نهاية عام ١٧٨٥، وكذلك مجلة «اللهو المفيد والممتع» التي ظهرت في أعوام ١٧٧٠ ـ ١٧٧٧. في مجلة «مونيتور» نشرت أول ترجمة لبعض حكايات «ألف ليلة وليلة» بالاعتماد على نص غالاند الذي تأسس على النص العربي مباشرة. إلا أن ترجمة كتاب ألف ليلة وليلة كاملة تمت على يد لوقاش سوكولوفسكي وأخذت عنوان «مشاجرات عربية»[6]. في أعوام لاحقة ظهرت بعض الحكايات في نسخ منفردة، ومنها قصص السندباد البحري التي ظهرت تحت عنوان «الرحالة التركي»[7] و«عن الأميرة نور النهار»[8].

أما إيغناتسي كراشيتسكي (١٧٣٥ ـ ١٨٠١) فكان له دور كبير في تعميم الاستشراق في الأدب البولندي إبان عصر التنوير، مدخلاً عناصر فنية شرقية كثيرة سواء في كتابة الحكايات الخرافية أو في النثر عامة متماشياً مع «الموضة» التي هيمنت على آداب زمانه و التي سلمت بالأسلوب الشرقي واتخذته مثالاً لها.

تأثير الشرق في أعماله تبدى في جنسين أدبيين، أولهما الحكاية المكتوبة بشكل نثري والتي تحتوي على عناصر أسطورية، ثانيهما الخرافية المكتوبة شعراً، وهي حكاية قصيرة تعليمية بشكل تلميحي تأتي على الأغلب في صورة رمزية تخفي في طياتها المضمون الحقيقي والفاعل وإشكالية الحياة المعاصرة لها.

في عام ١٧٧٩ ظهرت مجموعة «حكايات وخرافات تعليمية» التي كتبها المؤلف في فترة ١٧٧٦ ـ ١٧٧٨م، أما «خرافات جديدة» فاشتغل بها في أعوام ١٧٨٦ ـ ١٨٠٠م. إن مصدر الإلهام لهذه الحكايات هو ديوان لافونتين[9] الذي استفاد من قصص بيلبايا وإيزوب ولقمان. في حكايات كراشيتسكي نرى عدة أمثلة وشواهد تدل بوضوح على أصلها العربي، مثلاً في «غرسة عنب» التي تبدأ بهذا الشكل: «يقول العرب إن قضيب العنب غرسه آدم...».

تظهر هذه الحكاية في صورتها الأولى في «غيستار وماتوروم»[10] ولكن كراشيتسكي، وربما بوساطة مترجم فرنسي غير معروف، أظهر أصلها ووجهها العربي الذي رسمه عالم الحيوانات العربي الضامري (١٣٤١ ـ ١٤٠١)[11].

عدا ذلك فإن كراشيتسكي هو مؤلف تسع عشرة «أحدوثة شرقية» مقتبساً مواده من مصادر

مختلفة لم يكشف عنها، قام بتحوير وتغيير ما شاء له من ذلك وفقاً لما ناسب ذوقه فبدت حكاياته بعيدة عن الترجمة الحقة. من الممكن جداً إن كراشيتسكي قد اطلع على «ألف ليلة وليلة» من خلال ترجمة غالاند أو من خلال ترجمة سوكرلوفسكي.

في رسالة مؤرخة في ١٥ يناير ١٧٨٣ وموجهة إلى أ.هـ. ليهلدروف يعترف المؤلف أنه على معرفة بكتاب الليالي العربية فيقول: «قصصت وقت وجبة العشاء حكاية الأحدب الصغير التي أخذتها من كتاب يدعى «ألف ليلة وليلة». هذا الكتاب أصبح مبعث متعة و تسلية حساوات العاصمة».

تحتفظ أقاصيص كراشيتسكي بلونها الشرقي وتأخذ طابعاً أخلاقياً وتنفذ المهمة الفكرية التي تحملها الحكايات الشرقية، وهذا ما وعاه كراشيتسكي نفسه حيث كتب في مقدمة لإحداها: «للحكايات الشرقية اعتبار خاص لأنها تظهر الأحداث الممتعة وكذلك لأنها تمتلك هدفاً تعليمياً».

لقد أغنى فرانتيشيك كاربنسكي (١٧٤١ - ١٨٢٥)، الملقب من قبل معاصريه «بشاعر القلب»، الأدب البولندي بقصيدته الوجدانية «الوزير جعفر إلى الخليفة هارون الرشيد»[١٢]. لقد كانت دوافع الشاعر لكتابة هذه القصيدة حكاية عباسة أخت هارون الرشيد وزواجها غير الموفق من جعفر البرمكي. يفيض هذا العمل بالعواطف الجياشة للبطل ويمتلىء بالوجد والهوى والمشاعر الحارة، ووفقاً للرأي الذي كان سائداً في ذلك الوقت في بولندا فإن الوجد والعاطفة الجياشة هي الصفة البارزة المميزة لشعوب الشرق. حكاية زواج عباسة من جعفر كثيراً ما ظهرت في قصص التاريخ. حول هذا كتب الطبري (المتوفي ٩٢٣) والمسعودي (المتوفي عام ٩٥٦) وابن خلدون (المتوفي عام ١٤٠٦).

في وصفه الأدبي لرحلته إلى تركية ومصر سعى العالم والكاتب يان بوتوتسكي (١٧٦١ - ١٨١٥) إلى أن يعطي صورة صادقة عن هذين البلدين بعيدة عن الآراء المسبقة و الاعتقادات السيئة السائدة حولهما. لقد جمع ملحوظاته الشخصية والأخبار التي سمعها من الناس خلال رحلته هذه وعززها بمعلومات عن الأدب والتاريخ. بالإضافة إلى انطباعاته عن سحر الشرق وإنذهاله به، كتب في شكل رسائل إلى أمه ست حكايات شرقية وأسماها «رحلة إلى تركية ومصر».

حكاياته جميعاً تعلم الحكمة المأخوذة من الحياة العملية: لا ينبغي الثقة لا بالنساء ولا بالأصدقاء، ولا ينبغي الركض وراء الثروة والنعيم، فكل شيء زائل حتى المجد والشهرة. من خلال كتابة القصص الحكائية الشرقية أظهر بوتوتسكي معرفة قوية بحياة وثقافة الشرق، وعدا ذلك فقد استفاد من أعمال المستشرق الإنكليزي وجونس (1774) "commentariorum libri sex Poeseos asiaticae" وكان الكاتب الفارسي سعدي (القرن الثامن)، الذي استخدم اللغة العربية في أعماله الأدبية، مثالاً له.

أظهر يان بوتوتسكي مهارته كأديب وعالم حين دون بشكل يومي سارداً «رحلته إلى المملكة المغربية» التي استمرت ثلاثة أشهر منذ الثاني

من تموز وحتى الثامن من أيلول ١٧٩١ . وقد أبرز فيها العلاقات الاجتماعية والسياسية المثيرة، والعادات والتقاليد المختلفة، وكثيراً ما ألقى نظرة على الماضي التليد. وقد أعطى تشخيصاً عاماً لشعوب القاطنة غرب أفريقية، محدداً الاختلاف بين مسلمي المشرق ومسلمي المغرب.

«المخطوطة المكتشفة في ساراغوزا» هي الرواية الأكثر شهرة وشيوعاً لبان بوتوتسكي، وهي تنتمي إلى أفضل الأعمال الأدبية العالمية. كتب المؤلف هذه الرواية بين أعوام ١٨٠٣ - ١٨١٥ وقد نشر فصولاً منها باللغة الفرنسية أصلاً[16]، ولم تظهر باللغة البولندية إلا في عام ١٨٤٧ في لايبزغ وذلك بعد موت كاتبها، حيث ترجمها ك. إ. خويتسكي كاملة.

ساهمت في نشوء فكرة الرواية ظروف عديدة، منها مشاركة الكاتب في قيام سفن الحملة المالطية ضد القراصنة البربر عام ١٧٧٨ . وهو في ذلك الوقت زار الشواطىء الشمالية الأفريقية ودخل جزيرة جربه. بعد ذلك، في عام ١٧٩١، بدأ رحلته إلى إسبانية، وتعرف فيها إلى ابن عثمان الذي زوده بمواد وأقاصيص مثيرة لكتابة الرواية.

أسس بوتوتسكي مخطوطته على شكل حكايات «ألف ليلة وليلة» حيث تكون القصة داخل قصة على شكل علبة داخل علبة، وهذا الشكل سمي «بقصص الحب في العلب».

الوقائع التي أدت إلى قيام رواية الحب هذه اعتمدت على الأسطورة الأدبية وهي :

«على ما يبدو فإنه كتب هذه الرواية كي يرضي زوجته معززاً وقائعها كما يلي : خلال مرض الزوجة المستمر قرأ عليها القصص العربية من كتاب «ألف ليلة وليلة». عندما قرأ الكتاب حتى النهاية بدأت زوجته بالملل وطالبته بالمضي في قراءة شيء مشابه يسليها ويلهيها عن المرض. فقام الزوج بكتابة فصل من روايته كل يوم، وفي المساء تلاه على زوجته بصوت مسموع».

بغض النظر عن هذه الأسطورة، فان كتاب سير فانتس «دون كيخوت» قد أثر، على الأرجح في ولادة هذه الرواية، وقد ترجم «دون كيخوت» إلى البولندية أول مرة على يد فرانتيشيك بودوسكي وصدر في وارسو عام ١٧٨١ . إن سيرفانتس على ما يبدو قد أفاد في كتابة عمله من المخطوطة العربية التي كتبها حميد بن تنغالي والتي تسربت إليها بعض حكايات «ألف ليلة وليلة».

«المخطوطة المكتشفة في ساراغوسا» تشهد على مطالعة بوتوتسكي الجمة للكثير من الكتب وعلى معرفته بالإسلام وبتاريخ البلاد العربية، ففي خلفية العمل نرى فرادة وعجائبية العالم الإسلامي الذي عرفه الكاتب جيداً من خلال تجربته الشخصية.

لقد بلغت «موضة» الاستشراق أوجها ووصلت إلى ذروتها في عصر الرومانسية التي مثلت تياراً فكرياً وأدبياً أخذ بالنمو منذ تسعينات القرن الثامن عشر وحتى أربعينات القرن التاسع عشر في أوروبا وأمريكا.

أبدت الرومانسية، بعد مرحلة التنوير، إعجابها بالغرائب exotism وأعادت تشكيلها بطريقتها الخاصة. وقد بدأ البحث عن المهرب

من الواقع المؤلم إلى عالم الخيال الذي ترسم أفقه الحكايات الأسطورية. لقد سلب الشرق خيال الشعراء البولنديين عندما شاهدوا عالمه السحري الآسر في أعمال بايرون ومور ولامارتين وفولتير.

رأى الشعراء البولنديون، وعلى الأخص منهم، آدم ميتسكيفيتش ويوليوش سلفاتسكي في بايرون معبودهم ومثالهم الأعلى، وانعكست صور أبطاله الكئيبين الذين كانوا في صراع مستمر مع العالم، في أعمالهم الشعرية.

إن نمو العلوم الاستشراقية ساهم في تطور الأدب الذي تناول الشرق، وهكذا نرى أن الدور الكبير الذي لعبته فيلنوس كمركز نشط فيه المستشرقون البارزون مثل ميخال بوبروسكي (١٧٨٤ ـ ١٨٤٨)، ويوسف سينكوفسكي (١٨٠٠ ـ ١٨٥٩) [١٤] والاسكندر خوتشكو (١٨٠٤ ـ ١٨٩١)، واللغوي الكلاسيكي الذي عرف اللغة العربية جيداً غ. إي. غروديتسك (١٧٨٦ ـ ١٨٢٥)، والمؤرخ ج. ليليفل (١٧٨٦ ـ ١٨٦١). بفضل هؤلاء المستشرقين يمكننا أن نلاحظ، بصورة خاصة، تأثير الإبداعات العربية في الأدب البولندي.

إن القصائد العربية الزاخرة بالمشاعر الحارة، المشرقة بألوان الخيال الثري والمليئة بالصور الفريدة المدهشة وبزخرف الكلمات، هذه القصائد التي تغنت بمآثر فرسان الصحراء كانت المصدر والنبع الذي نهل منه الرومانسيون بشغف.

لقد لعب واتسلاف جيفوسكي دوراً هاماً وخاصاً في إشهار الشرق، فقد أحب الشرق، وأصبحت شخصيته المثيرة نموذجاً لشخصية الفارس العربي الإبن الحر للصحراء وأصبح رمزاً للحرية والإقدام.

لقد اهتم جيفوسكي (١٧٨٥ ـ ١٨٣١) بالاستشراق تأثراً بعمه يان بوتوتسكي، وكان أول مؤلف أدبي عرف اللغة العربية، وقد تعرف إلى الأدب العربي والفلكلور البدوي.

قضى شبابه في فيينا، حيث أسس ومول أول مجلة استشراقية في العالم «Fund»، وذلك في أعوام (١٨٠٩ ـ ١٨١٨). في الفترة الممتدة من عام ١٨١٧ وحتى عام ١٨٢٠ مكث في سوريا وفي شبه الجزيرة العربية. ولقد سافر مرتين إلى بلدان الشرق الأوسط بغرض شراء الجياد العربية. وهذا ما ولد في داخله الشرارة لكتابة مؤلفه «Sur les chevaux orientaux»، وهو مخطوطة ما زالت موجودة حتى الآن في المكتبة الوطنية في وارسو. هذا العمل المؤلف من مجلدين يحتوي على تنوع كبير وغني بالنص المضمون. بالإضافة إلى الأجزاء المخصصة للخيول العربية، هناك معلومات الطوغرافية وطبيعية وتاريخية. لقد كان جيفوسكي في علاقة حميمة مع العرب، ولقد حظي على احترامهم البالغ إذ أدهشهم كرمه ورجولته. وقد ألف جيفوسكي «ألحان عربية»، وهي أغان عناصرها وموضوعاتها عربية ومنها:

«نشيد البدو الوهابيين الصباحي»، «صحراء نجد» وغيرها..

في عام ١٨٢٠ عاد جيفوسكي إلى ممتلكاته في بودول، وقد أثارت طريقة حياته «الشرقية» وحكاياته عن الشرق الاهتمام الواسع في بلاده. في قصيدته «فارس» خلد آدم ميتسكيفيتش هذا

«الأمير ذا الشعر الذهبي»، أما يوليوش سلافاتسكي فكتب مؤلفاً بعنوان «أنشودة لوانسلاف جيفوسكي».

إن اهتمام آدم ميتسكيفيتش (١٧٩٨ ـ ١٨٥٥) بالشرق وكان له عدة أسباب. بوادر هذا الاهتمام ظهرت في أيام حياته في فيلنوس وفي بطرس بورغ. وقد أعطته إبداعات غوته وشيلر وسكوت وبايرون النماذج المناسبة اللازمة كي يملأ كتاباته الشخصية بمؤثرات الشرق. وكذلك كان لمعرفته بالمستشرقين البارزين مثل خوتشكو وسينكوفسكي وبالأذربيجاني ميرزا جعفر دوراً كبيراً في تقريبه إلى عالم الشرق.

وقد جذب انتباه ميتسكيفيتش شاعرين من الشعراء الكلاسيكيين العرب هما الشنفرى والمتنبي. الشنفرى من اشهر شعراء عصر ما قبل الإسلام، اشتهر بقصيدته «لامية العرب» التي ترجمها آدم ميتسكيفيتش عام ١٨٢٨ تحت عنوان «الشنفريات»، معتمداً على ترجمة المستشرق الفرنسي دي ساتسي [15] ومستفيداً من التفسير اللغوي لها الذي قام به المستشرق سنكوفسكي باللغة البولندية.

«شنفريات» ميتسكيفيتش هي أكثر من ترجمة فعلية وهي أقرب إلى تفسير حر غير مقيد بالنص الأصلي تصور الأجواء الفريدة الرائعة التي غطت سماء القصيدة البدوية القديمة.

ثاني الشعراء الذين شدوا انتباه ميتسكيفيتش إليهم هو المتنبي الممثل الطليعي للشعر ذي الاتجاه الكلاسيكي المجدد، فترجم واحدة من قصائده معتمداً على ترجمة دي لاغرينغ الفرنسية ١٧. تتكلم هذه القصيدة عن هروب المتنبي من مصر ورثائه موت المقاتل الباسل أبي فاتك الذي لقي حتفه حينما عاد إلى مصر.

كما ذكرنا سابقاً فان «فارس» التي أهداها آدم ميتسكيفيتش إلى فاتسلاف جيفوسكي هي قصيدته الأكثر شهرة. فارس إنسان ذو شجاعة خارقة يستطيع أن يقهر كل من يقف في وجهه، لا يخشى شيئاً ولا يخاف أحداً. فارس ميتسكيفيتش أصبح مثال الإنسان والداعية و شكل الأساس الرومانسي للرمزية الرافضة المتداولة. كلمة فارس، ومنذ ذلك الوقت، اقترنت بكلمة «شاعر» و«متمرد» و«وطني» وبمثلهم في الحرية غير المحدودة بقيود الاستبداد و القمع.

في مرحلة هيمنة التيار الوضعي "Positivism" على الأدب البولندي (بعد عام ١٨٦٣ وحتى عام ١٨٩٠) ضعف الاهتمام بالاستشراق، واقتصرت موضوعاته على المجال الجغرافي و على السفر والرحلات إلى بلاد المشرق، وإننا نجد في هنريك سينكيفيتش (١٨٤٦ ـ ١٩١٦) المثال على تلك الفترة.

زار هذا الكاتب مصر في بداية عام ١٨٩١ ثم توقف في زنجبار، وبعد ذلك قام برحلة صيد في عمق الأراضي الإفريقية. إن الانطباعات التي تخلفت في ذاكرته بعد رحلته في أرجاء القارة السوداء كانت المادة التي زود بها رسائله التي كتبها عام ١٨٩١ بعنوان «رسائل من أفريقيا».

وبعد ذلك بسنتين كتب «في الصحراء وفي الأدغال» مستفيداً من ملاحظاته الشخصية وانطباعاته، مستغلاً معلوماته الجغرافية والتاريخية. في هذه الرواية نرى بوضوح تام الخلفية التاريخية التي تشير إلى ثورة المهدي في

السودان ضد الاحتلال العسكري البريطاني عام ١٨٨١.

في مرحلة «بولندا الفتية» سادت الرومانسية الجديدة وهي واحدة من المصطلحات التي تحدد اتجاهات التجديد ما بين القرن التاسع عشر والقرن العشرين، والتي كثيراً ما نعثر عليها في الأدب الألماني. في هذه الفترة نشطت الاهتمامات بالشرق وتلخصت في إشهار أعمال مختلفة من الأدب العربي عبر ترجمتها، أو تبدت في إبداعات منفردة معتمدة على موضوعات الشرق.

وهنا نرى انطوني لانغ (١٨٦١ ـ ١٩٢٩) الشاعر والناقد والمترجم قد أوسع في مؤلفه «ديوان الشرق»، الصادر في وارسو عام ١٩٢١، مكاناً معتبراً كالمختارات من الإبداعات الأدبية الشرقية ومنها بالطبع الإبداعات العربية. ولقد استفاد من انطولوجيا الشعر العربي المثير للاهتمام، ومن ذلك ديوان «حماسة» لأبي تمام (المتوفي ٨٤٥) المترجم إلى اللاتينية عام ١٨٢٨ على يد فريتاغ، و«كتاب الأغاني» لأبي فرج الأصفهاني (المتوفي عام ٩٦٧) الذي ترجمه بروتوف (١٨٨٨) وغويدي (١٨٩٥ ـ ١٩٠٠). اختار لانغ من هذه الكتب قصائد الشعراء العرب القدماء مثل: امرىء القيس، عنترة بن شداد، تأبط شرا، النابغة ألذ بياني، كعب بن زهير؛ وقد أخذ قصائد الخمريات نموذجاً له، وعلى هذا المنوال كتب قصيدة على شرف القهوة العربية السمراء بعنوان «أناشيد للشاربين» (الشعر، الجزء الثاني، ١٨٩٨).

في مجلده الشعري «في بستان الافتراق» (١٩١٢) يضع بولسلاف ليشميان (١٨٧٨ ـ ١٩٣٧) قصيدتين من وحي الأدب العربي. أولاهما قصيدة «سيدي نعمان» التي تكونت نتيجة لقراءته «ألف ليلة وليلة». نرى في الأصل العربي «لقصة سيدي نعمان» أن الساحرة تحول زوجها إلى كلب، وبعدما ينفك السحر عن زوجها يقوم هذا الأخير بتحويل زوجته إلى فرس و يقتص منها إذ يعاقبها بالترويض الشاق كل يوم. وهنا نرى أن ليشمان يستعير من النص العربي عنصر الانتقام ضد الزوجة فيسحرها ويحولها إلى حصان أبيض ويأتي بمؤثر جديد وهو أن البطل مازال يحب الزوجة ويحيطها بالرعاية والحنان. إلا أنه تدريجياً يشعر بالكراهية نحوها وتزداد في نفسه رغبته بالانتقام منها فيبدأ «سيدي نعمان» بتعذيب الزوجة ـ الحصان. غرض ليشمان من ذلك كله أن الحب بإمكانه أن يتحول إلى كراهية.

القصيدة الثانية التي كتبها ليشميان هي «الرحلة المجهولة للسندباد البحري»، وهنا اسم سندباد يقوم بوظيفة إبراز الأعاجيب، وأما لقبه «البحري» فيشير إلى مؤثرات الرحل. ما عدا ذلك فإن ليشميان كتب عدة مؤلفات منها: «حكايات السمسم» (١٩١٢)، و«حكايات السندباد البحري» (١٩١٣)، التي يمكن القول فيها أنها ترجمة حرة لمغامرات «علي بابا» و«السندباد البحري». ولا شك أن الكاتب نجح في سبغها بطلاوة الشعر وملاحة الطرافة.

أما كورنل ماكوشينسكي (١٨٨٤ ـ ١٩٥٣) فاعتمد على ترجمة لوكاش سوكولوفسكي لكتاب «ألف ليلة وليلة» الذي نشر تحت عنوان

«مغامرات عربية» (١٧٦٨)، وأعطى هذا العنوان لمجموعة أقاصيصه الصادرة عام ١٩١٣.

في إحدى تلك الأقاصيص «الرحلة الثامنة للسندباد البحري»، التي بدت كأنها تتمة للرحلة السابعة من الكتاب العربي، يقص السندباد، وهو تاجر غني من بغداد، على أصدقائه المحتفلين في بيته مغامراته التي عاشها في رحلته الثامنة، والتي من خلالها جلب معه أكبر كنز في حياته وهو زوجته المخلصة. كما في الرحلات السابقة ينجو السندباد من كارثة غرق السفينة، فترميه الأقدار إلى بلاد الملك بابو المجهولة، هذه البلاد التي خلت من النساء المخلصات. الملك الذي تزوج سبعمائة امرأة كان مقتنعاً أنه لا يمكن ايجاد زوجة مخلصة في مملكته. يعقد السندباد اتفاقاً مع الملك ملخصه أنه إذا وجد لنفسه زوجة مخلصة في هذا البلد فسيكون بإمكانه العودة إلى بغداد سالماً، وإن لم يفلح فسيواجه عقوبة الموت، والشرط الوحيد في ذلك ألا يتزوج أكثر من ثلاث مرات. وطبعاً كانت الزوجة الثالثة مخلصة. وحين عاد السندباد إلى وطنه أظهر زوجته أمام أصدقائه الذين سرعان ما اكتشفوا أنها ميتة، فقال واحد منهم: «لقد حنطتها أيها السندباد، وبذلك ستعرف أنها لن تخونك، ولكن لماذا غطيت وجهها بالحجاب؟».

«أجاب: لأنه لا يمكن الوثوق بالنساء حتى بعد الموت».

هذا عرض مختصر لتأثيرات الإبداعات الأدبية العربية في مؤلفات الشعراء والكتاب البولنديين التي مازالت مستمرة حتى القرن العشرين. الجدير بالانتباه هنا، أن الأدب العربي أساساً قد دخل إلى بولندا بطريقة غير مباشرة بوساطة أوروبة الغربية، وخاصة فرنسا وإيطاليا، وذلك نتيجة للعلاقات الثقافية النامية التي تربطنا بهذين البلدين، وكذلك نتيجة رحلات أبناء بولندة إلى الخارج، واهتمامات المبدعين منهم خاصة. لا شك أن القارىء المتمعن، والباحث الممحص سيجد الكثير من الأمثلة على تأثير الأدب العربي في الأدب البولندي.

إن الأمثلة التي بحثناها آنفاً تمثل أكثر المظاهر الموثقة لهذه التأثيرات عبر العصور.■

هوامش:

١ ـ ايزوب: شخصية شبه خرافية. من المفترض أنه عاش في القرن السادس قبل الميلاد في فريجيا (آسية الصغرى). أعتبر مؤلفاً للحكايات، وخاصة الحكايات ذات الطابع الأخلاقي والساخر.

٢ ـ لقمان الحكيم الفيلسوف العربي من عصور قبل الإسلام. تقوم عنه الأساطير أنه مؤلف حكايات أخلاقية واعظة.

٣ ـ ابن المقفع: أول ناثر عربي عظيم من أصل فارسي. وضع بداية الأدب التعليمي الأدبي. اشتهر كمترجم من اللغة الفارسية المتوسطة (البهلوية). مات عام ٧٥٧م.

4 - I. Chrzanow- Warszawa ١٩٧٤,s.٣٤٨.
ski, Historia Literatury niepodleglej
ski, (تاريخ أدب بولندا المستقلة)pol

5 - A. Galland, Mille et une nuits Contes
arabes, Paris
(مغامرات)Warszawa ١٧٦٨ ـ ١٧٦٩. ٤١ ـ ١٩.

6 - L. Sokolowski, Awantury arabs- (عربية
kie lub Tysiac nocy ijedna
Wydanie drugie Warszawa ١٧٧٣ ـ ١٧٧٤.

7 - L. Soko-(الرحالة التركي) Warszawa ١٧٨٩.
lowski, Turczyn wojazujacy.

8 - L. Sokolowski, o ksiezniczce Nur An -
Nahar (jako podroz podjeta
dla milosci عن الأميرة نور النهار)Warszawa ١٧٨٩.
dziewczat)

9 - La Fontaine,١٦٦٨، ١٦٧٨ـ١٦٧٩، ١٦٩٤،
Fables,paris

(W:) Ze studiow nad os- ١٩٥٦،s.٢٣٣،
10 - T.أحدوثة شرقيةwieceniem Warszawa,
Mikulski, Bajka Wschodnia,

11- قصة لص الشاطر M. Grunbaum w
Gesammelte Aufsatze zu sprach - und Sa-
genkunde.
Hrsg. Von F. perles, Berlin ١٩٠١، S. ٤٢٨،
12 - F. Karpinski,(التسلية شعراً والأمثلة الساخرة)
Zabawki Wierszem i przyk

lady obyczajne Lwow ١٧٨٠ s.٩١ـ٩٩،

13 Jan potocki, Manuscrit١٨٠٥،
trouve a Saragosse,
(المخطوطة المكتشفة في Warszawa,١٩٥٦،s. ٦٢٩،
14 - Jan potocki, Rekopis znalezo-(سارا غوزا
ny W Saragossie,
١٥ ـ يوصف سينكوفسكي كان أول من أعلن ترجمة أمثال لقمان الحكيم من الأصل العربي ونشرها في فيلنوس ١٨١٨
16 - De sacy,١٨٠٦، wydanie II١٨٢٦،
Chrestomathie arabe, paris

17 - De Lagrange, Anthologie arab Paris ١٨٢٨

جماليات المكان في المقامة العربية
(حديث عيسى بن هشام نموذجا)

د . أحمد الهواري *

يعد المكان من عناصر البناء القصصي الذي تدور فيه الأحداث ، وتتحرك الشخصيات ، فكل حادثة لابد أن تقع في مكان معين ، وترتبط بظروف وعادات ومبادىء خاصة بالمكان الذي وقعت فيه «عزيزه مريد، القصة والرواية ، دمشق ،. دار الفكر العربي ، (١٩٧٩ ، ٣٠) وهذا يضفي على جو القصة حيوية ، لأنه يمثل البطانة النفسية للقصة ، فالمكان هو بمثابة الجلسة Sttiug حيث يجسد أو يحتوي الأحداث ويقوم بالدور الذي تقوم به المناظر أو الديكور على المسرح بوصفها بعداً مرآويا ، أو مرئياً يساعد خيال القارىء تجسيد الصورة الروائية .

ويلعب المكان أو البيئة بصورتها القائمة وتقاليدها ، وعادات الناس فيها ، وعلاقاتهم بعضهم ببعض دوراً أساسيا في العمل القصصي لإظهار المضمون الاجتماعي أو السياسي للقصة . كما يمثل أو يجسد المكان إيقاع المجتمع وهو في مرحلة الانتقال ، وتكتسب الشخصيات في العمل القصصي ، بوصفها أمثلة للسلوك الإنساني ، مصداقيتها بمقدار تمثيلها للواقع .

وقد يعطي الكاتب أولوية للبيئة الخارجية أو المفتوحة على نحو ما نرى في فصل «المحكمة الشرعية» أو البنية الداخلية أو المغلقة على نحو مانرى في فصل الدفترخانة الشرعية ، في حديث عيسى بن هشام وهنا يعكس الانطواء الجسدي للشخصية وقد غاصت في أضابير الدفترخانة تنزوي ، إلى الداخل علاقة السلبية والاحتماء في هذا ، الركن، المنعزل حيث تنزوي الشخصية ، وقد تطامنت مع واقعها .

وللتأمل في هندسة العزلة يدرك أن الشخصية حيث تأوي إلى الركن المنعزل في محاولة أن تخلو بذاتها، وتتأمل مصيرها ، إنما تطل على فجر هويتها أو على حد تعبير «رلكية، أنا المكان الذي أوجد فيه ، باشلار ، جماليات المكان : ١٣٥) أن تحد هويتها بعيدا عن زحام «الكتل، أن تشعر بفرديتها في موجهة المجموع . فالمكان ليس مجرد حائط مادي بل احتواء معنوي للشخصية .

فالمكان يشكل الحلقة التي تربط بين الفارغ والممتلىء . إن الكائن الحي يملأ المكان الفارغ ، فتقطنه الصور ، والأركان ، إن لم تكن مقطونه ، فهي على الأقل مسكونة بالأشباح (جماليات المكان : ١٣٧) .

* أستاذ النقد الأدبي بجامعة الكويت

لتعميق اللحظات العابرة والمؤلمة التي نحياها أو يحياها أصحاب المصالح الذين ينشدون العدالة.

الصورة الأولى من المشهد يطالعنا «المويلحي» بالمحكمة قد ازدحمت ساحتها بالبغال والحمير وهي خاصة بكتاب المحكمة فيعلق «فقلنا سبحان الملك الوهاب، ومن يرزق بغير حساب».

والصورة الثانية يغشانا الدوار من الزحام البشري حيث لا تجد وجها بشريا مميزا، بل أمواج من البشر اجتمعت على المكان وتشعبت بهم السبل وتفرقت. المويحلي بلمسات الروائي السريعة يجمد هذا «الاختناق المكاني» معتمدا على صور سريعة متلاحقة. بحيث انه دفع القارىء أن يحرك لسانه ويعجل بالقول، «وتركنا بعضهم يموج في بعض، ولنستمع إلى جانب من المشهد وحاولنا ان نخطو خطوة إلى الأمام، فلم نستطع من شدة الزحام، وكيف بالتقدم في عباب موج ملتطم، ومنحدر سيل مرتطم من نساء مولولات، ونائحات معولات ونادبات باكيات .. وفيهن السفرة والمتقنعة، والمضطجعة والمتربعة، والحاسرة عن الذراع والرأس، وأختها تقلبها في وهج الشمس ومنهن الكاشفة عن ثدييها، ترضع طفلا على يديها وغيرها ترضع طفلين في حذاء وزوجها يضرب رأسها بالحذاء، وأخرى آخذة بضفيرة ضرتها، وضربها يتلهف على ضرتها ومن بينهن من يتقدمها طليقها، ويتبعها عشيقها، تشيع الأول باللعين والسباب وتغمز الثاني بكف مزدانة بالخضاب .. وصعدنا السلم الثاني، فاذا هو كالأول يتموج بالناس كبيوت النمل، أو خلايا النحل، وانتهينا منه إلى قاعة، ممتلئة بصنوف الباعة، هذا يصيح، الخبز والجبن»، وذلك ينادي، الدخان والبن» وآخر يقول، الزبدة والعسل»، وبعضهم يردد، الفول والبصل» وبائع الضأن يفتت بسكينه جماجم الرؤوس، والثلاج يصفق بأكواز، العرقسوس» (حديث عيسى بن هشام، ص ٩٣).

الصورة الثالثة يتراءى أمام أعيننا على بعد من «المحكمة» «قهوة يدب فيها الشهود بالعشرات، كدبيب الحشرات، فيعرضون أنفسهم على الخصوم للشهادة أو التزكية بأجر معلوم، وغلمان المحامين يروحون بين الجموع ويغدون، فيمكرون بهم ويكيدون، ويتقلبون فيخدعون ويغتالون» (المصدر نفسه، ص ٩٥).

والمقهى يمثل في هذا الجانب من المشهد وظيفة فذة، فهي مرضع لقاء «شهود الزور» كما أنها – مكان- يمثل الوجه الآخر من «المحكمة» فليس ثمة فارق إلا يجمع بينهما جمهور فاقد الهدف ... ضائع كما أنها قناة اتصال أو نقطة انطلاق منها يتحرك غلمان المحامين، ويدب فيها الشهود. فالذمم تباع وتشترك في «المقهى» والحق ضائع في «المحكمة».

إن (المكان) هنا يجسد «الهجاء الاجتماعي» اللاذع من المويلحي لنظام القضاء حيث تختفي (العدالة) بوصفها قيمة أقرتها الشرائع السماوية وجاهدت الإنسانية لإقرارها وسيادتها، لكن ثمة مفارقة بين الفكر والواقع، ومن جانب آخر فإن المكان على هذه الصورة، يمهد في خلفية المشهد الروائي لمن يشغله. فتنزلق عين القارىء

لمواجهة الشخصية الإنسانية – أو قل اللا انسانية – في موقع الفعل اللا إنساني فـ «حارس بيت القضاء» شيخ ، حنت ظهره السنون ، فتخطته رسل المنون ، قد اجتمع عليه العمش والصمم ، ولج به الخرف والسقم ، وبقية جوانب الصورة تكتمل أبعادها في الصورتين التاليتين .

الصورة الرابعة . حيث يصحبنا «عيسى بن هشام» فـ : دخلنا حجرة صغيرة من حجرات الكتاب ، فثار في وجهنا ما على أطباق الباعة من جيش الذباب .. وجاء رسول القاضي يطلب أحد الكتبة الرؤساء ، فوجده راقدا كالنفساء ، فبعضهم أشار بتنبيهه من غفلته ، وقال بعضهم: لا بل اتركوه في رقدته ، أنسيتم حكم عادته ، بأنه لا يفيق من غفوته ، قبل أن يسيل الأفيون من الدم في دورته ، ثم اتفق معهم الرسول على أن يرجع يقول ، إنني لم أجد الشيخ مكانه ، وعلمت أنه نزل إلى الدفترخانة ، ثم استيقظ الراقد بعد مدة فتثاءب وتمطى ، ثم تدثر وتغطى . ثم عاد إلى مكان فيه من السبات ، ثم جاءه بائع كتب فصاح به حتى أفاق من غفوته. وعرض عليه بعض الكتب القديمة منها ، قلائد اللؤلؤ والمرجان ، في استحضار الجان ، والآخر ، خير المواقيت ، لرؤية العفاريت، ثم خرج الكاتب مع البائع ليصحبه إلى بيته ليقابل نسخة لديه محرفة من الكتاب الأخير ليقابلها ويصححها . ويعلق المويلحي – على لسان «عيسى بن هشام» – بقوله : « وأقمت أسخط على هذا الجهل الشائع والعمل الضائع » وليس أبلغ من هذا التعليق .

الصورة الخامسة :يكثف «المويلحي» في بؤرة الصورة اهتزاز «العدالة» ،«وأشار علينا غلام المحامي بالقيام ، فقد آن نظر قضيتنا ، فخرجنا عند باب الحجرة التي تنعقد فيها الجلسة ، فرأينا الزحام خارجها وداخلها على أشد حالاته ، وسمعنا لحاجب ينادي بصوت عال ، وتارة بصوت منخفض ، فسألت الغلام عن ذلك فقال إنه يخفض الصوت حتى لا يسمع أرباب الدعاوي النداء ، فتسقط القضية ، وهو من باب الشفقة والحنو بالمدعي عليه ، وفوق ذلك فإن للحجاب أن يدخلوا الجلسة من أرادوا ، ويحجبوا عنها من أرادوا ، ثم نودي علينا ، فدخلنا مع شهود المعرفة الذين استحضرهم الغلام لنا ، فوجدنا الجلسة مؤلفة من ثلاثة أعضاء برئيسهم ، وهم جلوس كل واحد منهم بمعزل عن الآخر ، وقد تعسّر عليّ أن أفهم كلام الباشا وهو بجانبي يخاطبني ، لشدة الضوضاء ، وعلوّ الأصوات ، ثم دخل كاتب الجلسة يرقص في مشيته ، كأنه الطاووس في هيئته ، فجلس، وقفت عنده بحيث أبصر ما يسطره فوجدته قد تناول القلم بأطراف بنانه . يضعه في الدواة تارة ، ويضعه في أذنه أخرى ، ثم يلهو بتفقد ثيابه ، ويشتغل بلمس الإبر التي تتشبك بها العمامة ، ثم ابتدؤوا في سماع القضية ، وتقدم الباشا مع الشهود ، فلم أسمع شيئا مما قالوه لهم ، لكثرة الجلبة والصياح ، إنما رأيت الكاتب يكتب في دفتر الضبط – وكأنما يكتب من عنده . (المصدر نفسه ، ص ٩٧) .

المويلحي يعتمد هنا على السمع والصوت ، والبصر ، والحركة لتجسيد الصورة ويحرك فينا – كقراء للعمل الأدبي – مشاعر السخط والثورة على نظام القضاء الفاسد ، رأينا الزحام خارجها

وداخلها ، وهو يحرص هنا على أن يجسد الإحساس بمدى المسافة بين المكان والأشخاص ... ثم يصور – من خلال الاعتماد على الصوت – الحاجب وهو يعلو بصوته تارة ، ثم يخفضه أخرى كما أنه يضفي بلسانه الشعور بمشاكلة الصورة الروائية للواقع عندما يصارحنا بأنه لم يسمع كلام الباشا وهو يخاطبه ، لشدة الضوضاء وعلو الأصوات . ويتهكم – في سخرية لاذعة مريرة – بأعضاء المحكمة فكل منهم في عالمه منعزل عن الآخر . يصور كاتب الجلسة وقد انتفخت أوداجه وتأنق في مظهره ، والإفراط في الشكل أو المظهر آية على فقر المضمون وضحالته .

لقد عاد « عيسى بن هشام» من رحلته في «مجتمع القضاء » أكثر حكمه بأنك لا تسمع الصم الدعاء ، فلابد من تغيير هذا النظام الذي يبعث على «الهموم والأكدار».

فنية اللغة

لاريب أن تاريخ الحضارة قصة تحكي دور اللغة في السلوك الاجتماعي فهي وسيلة لصبغ الفرد بالصبغة الاجتماعية ، وكلما ازداد توغلا في عضويته للمجتمع اللغوي ، لعبت اللغة وظيفة أساسية ، لا في حياته الاجتماعية فحسب ، بل في سلوكه وإحساسه ، وتفكيره الشخصي .

وعلماء اللغة يرون أنها تقوم بوظيفتين : تعاملية ، وتنفيسية أو هامشية. والوظيفة التعاملية تهدف إلى تحقيق التفاهم الإنساني ونقل الخبرة البشرية .. بينما تقوم الوظيفة الهامشية بتصوير رؤية الأديب أو الفنان للخبرة والسلوك الإنساني في شكل فني .

وتقترب لغة المقامة – أساسا – من الوظيفة التعاملية من حيث احتفالها بتلقين النشء صيغ التعبير . فقد حرص كتابها أن يضعوا أمام النشء « مجاميع من أساليب اللغة العربية المنمقة ، كي يقتدروا على صناعتها ، وحتى تتيح لهم أن يتفوّقوا في كتاباتهم الأدبية» (د. شوقي ضيف ، المقامة (الطبعة الرابعة ، القاهرة ، دار المعارف ١٩٧٦) ص ٩ .

وقد حاول « المويلحي» أن يتجاوز باللغة الوظيفة الأساسية للغة المقامة وهي تعليم الناشئة من القواعد ليقترب من وظيفتها الهامشية حيث يطرح من خلال رؤيته الخاصة لما طرأ على طبقات المجتمع من تغيير ليرسم بالكلمات مظاهر الحياة الاجتماعية لشرائح المجتمع المصري وطبقاته ، فاللغة عند «المويلحي» ليست غاية تقصد لذاتها ، كما هي الحال عند الشاعر ، أو غاية لهدف تعليمي ، كما هي الحال في لغة المقامة ، بل انه يستخدم اللغة كوسيلة لتصوير ايقاع الحياة ونبضها لدى شرائح متباينة من المجتمع ، وهنا مظهر من مظاهر التغيير في لغة الشكل الأدبي استجابة وتناغما مع ما طرأ على البناء الاجتماعي من تغيير.

ويلمس القارىء لـــــ (حديث عيسى بن هشام) تحسس « المويلحي» نبض الطبقات الاجتماعية وإيقاع حياتها وملابساته .. وطبيعي أن يجتهد «المويلحي» لكي تستوعب اللغة تصوير هذه الرؤى للانسان في المجتمع فهو – عكس صنيع كتاب المقامات لم ينظر إلى اللغة بوصفها غاية في ذاتها تقصد سوى أن تكون معرضاً

لمقدرة الكاتب على الإنشاء والزركشة اللغوية .

على أننا نحترز هنا – كي لا نظلم كتّاب المقامات – فالعصر تفنّن لغوي ، والزركشة اللغوية لا تنفصل عن عطاء الفنان التشكيلي المسلم القائم على المنمنمات العربية «الأرابيسك» ، وعلى هذا فقد كانت هذه الغاية التي تتفق مع حاجة المجتمع خطوة نحو عتبة القصة والرواية بل والمسرحية .

انتقل «المويلحي» ، بوظيفة للغة من التقريرية إلى التصويرية فكانت محاولته وثبة تصويرية تجاوزت المهمة أو الوظيفة الأساسية للمقامة ، كانت نقطة البدء في «الموضوع» ... (الآخر) ... (المجتمع) وما يشع من إسقاطات على (الذات) المدركة أو العارفة . ومن هنا جاء التنوع والثراء وطواعية اللغة ، وتناغم مستويات التعبير اللغوي .

حاول «المويلحي» أن يقيم علاقة جدلية بين اللغة والشرائح أو الزمر الاجتماعية ، وأقصد بجدلية العلاقة اللغوية ، قدرة اللغة على التناغم أو الانسجام في التعبير اللغوي للوفاء بحاجات جماعة محددة واستجاباتها للمتغيرات الذاتية والاجتماعية بحيث تكون للجماعة ، هوية لغوية تسمها .

وهذه العلاقة الجدلية تغير من اللغة ذاتها وأنماط التعبير الحضارية أو المستحدثة فالانسان يغير نفسه خلال عملية التغيير الذي يطرأ على الطبيعة والمجتمع وخلق قوى اقتصادية جديدة .

اللغة هنا تكون بمثابة الوعاء الحضاري الذي يستوعب مظاهر التغيير الاجتماعي ويوجهها أيضا ، ويرتفع فوقها ويتجاوزها ، كما يشارك في إبداعها وتحققها .

وهذه الرؤية جعلت للمويلحي فضل الريادة في تحديد ما يسمى بــ «لغة الفن» أي استخدام اللغة للوفاء بحاجة الفن وضروراته .

إن اللغة في حديث عيسى بن هشام ، تدور في إطارين أو محورين :

١ – الإطار الأول : يستند إلى معطيات تراثية . ونلمح نقل الفنان في داخل «المويلحي» ونزوعه نحو التحرر من أسار اللفظية الشكلية ، ومحاولته الاهتداء إلى أسلوب تصويري يجسد من خلاله رؤيته الفنية . وتتأرجح – في هذا الإطار – اللغة بين تعبيرها عن خصوصية الموقف الإنساني وما يتميز به من تفرد ، وبين تسطيح الرؤية وتعميمها على نحو ما يصف الصباح وكأنه كل صباح ، أضف إلى ذلك أنه لم يستطع أن يفلت – أحيانا – من تأثير لغة التراث المسجوعة فما أكثر اللوحات الفنية التي زركشها «المويلحي» بالسجع والتأملات الحكمية ، على نحو ما نرى وهو يصور مشهدا من مشاهد «المحكمة الأهلية» .

على أنّ «المويلحي» لا يقف عند حدود «إيقاع» السجع فقط ، وإنما يهدف أن يسمع من في آذانهم وقر بضرورة الاصلاح الاجتماعي وفي رأيي أن فضل «المويلحي» ، يكمن في أنه استطاع أن «يصور» داخل اللغة التقليدية المسجوعة فكره الاجتماعي وهذه خطوة هامة للأمام فاستخدام المحسنات اللفظية والمعنوية انما يأتي هنا بهدف غاية اجتماعية نبيلة يصور من

خلالها المويلحي نقده الاجتماعي للواقع القائم .

ومن جانب آخر ، فهو – أحيانا – يكثف رؤيته التي تولدت بفعل خبرته البشرية بالناس ، يكثف الرؤية في أسجاع جيدة تقطر حكما فمن الأسجاع الجيدة قوله في التبرم بالناس : « إن سالمتهم حاربوك ، وإن وادعتهم ناصبوك وإن صادقتهم خانوك ، وإن وافقتهم كادوك ، وإذا طالبتهم بحق فإنك لا تسمع الصم الدعاء » .

والمتأمل في لغة الكتاب يلمس وضوح نبرة السجع وإيقاعة متناغما مع الدفقة الشعورية للفنان وذلك عند ما يصور رؤيته ويجسد شعوره تجاه « المثير الاجتماعي » بينما يفلت من قيود السجع عندما يخاطب السجع . آية ذلك اللوحة التصويرية الرائعة التي تشعرنا وكأننا نحيا «كابوسا» ينوء كلكله على كاهلنا ويجثم على صدورنا .

الاطار أو المحور الثاني للغة عند « المويلحي» وفيه يحاول أن يقوم بعملية تطويع للغة بحيث تتلاءم مع ما طرأ على المجتمع من تغيير والتحدي الذي واجه « المويلحي» في هذا المحور ، تمثل في قضايا أساسية :

أولا : أنه كان يسعى أن يصور الشخصية الانسانية ، وهي تصطرع بين التكيف والاختيار الاجتماعي .

ثانيا : تصوير «الهوية اللغوية» التي تسم كل طبقة من طبقات المجتمع .

ثالثا : تصوير مدى « التكيف اللغوي» و«التكيف الاجتماعي» .

وقبل أن نقوم بعملية تحليل لشخصية « الباشا» و«العمدة» ومدى ما طرأ عليها من تغير في الفكر والسلوك نتعرف على مدى تباين مستويات اللغة تبعا لاختلاف الطبقات الاجتماعية ، وذلك في ضوء علم اللغة الاجتماعي .

ويوضح مالينوفسكي (Malinovski) هذه الوظيفة بقوله : « إن اللغة في جوهرها متأصلة في حقيقة الثقافة ونظم الحياة والعادات عند كل جماعة ، ولايمكن إيضاح اللغة إلا بالرجوع الدائم إلى المحيط الأوسع وهو الظروف التي يتم فيها النطق » ، ويعلق أ. م. لويس بقوله : « ومادام الاهتمام العملي يختلف من جماعة إلى جماعة ، ومن عصر إلى عصر ، فلابد أن تختلف صيغ اللغة ووظائفها ، وتختلف مع هاتين الفروض الأساسية التي ينبني عليها الفكر ، بل حتى الاجراءات المنطقية التي تستعمل في التفكير ... ثم إن الطرق الخاصة للتفكير إنما تشيع في المجتمع بوساطة الاتصال ..... ولا نقصد الاتصال اللغوي فحسب ، فالرموز التصويرية ، وأعمال الطقوس تلعب دورها ، ولكن بينما يميل الشكلان الأخيران من الرمزية إلى أن يعبرا عن الوجدان والنزوع ويشكلاهما ، تظل اللغة الوسيلة الرئيسية للاتصال ، ومن ثم للتأثير في الادراك بنحو تذكر الماضي عند الفرد والجماعة ، ووعيهما بالحاضر ، وتوقعهما ، وتنبؤهما بالمستقبل » .

ولعل الاعتماد على الفئات الاجتماعية والمواقف الاجتماعية ، وما يسمى بـ «سياق الموقف» يساعدنا على التعرف على دور «المويلحي» في تطويع اللغة . ومعلوم أنه ، حين يتصدى علم اللغة الاجتماعي لدراسة أثر المواقف الاجتماعية في اللغة ، أي مدى تكيف

الإنسان مع مختلف المواقف واستعماله أشكالا وأنماطا لغوية متناسبة معها ، يفترض أن لمختلف المواقف الاجتماعية معطياتها وشكلياتها التي تنعكس في نوعية الموضوعات المطروحة فيها ، وكذلك في نوعية ومعاني الأشكال اللغوية».

في ضوء ما سبق نحاول أن نتعرف على «شخصية الباشا» من خلال « سياق الموقف» والقارىء للكتاب يلمس أن الشخصية بدأت متصلبة جامدة ، وكان من الطبيعي أن تصطدم مع الواقع المتجدد نتيجة جهلها به . على أنه بدأ يغير من سلوكه . يقول « عيسى بن هشام» . «سرني من الباشا مطاوعته إياي ، وقبوله لنصيحتي » و« عكفت مع الباشا في عزلتنا ، أذهب به كل مذهب ، وأنتقل به من مطلب إلى مطلب ، في مطالعة الأسفار والكتب من تاريخ وأدب ، ومن حكم متينة قويمة وشتى علوم حديثة وقديمة أهديه من كل طرف بطرفه ، وأتحفه من كل باب بتحفة » .... وهكذا قضيت مع الباشا زمنا ليس بقصير . استخرج له نفائس الأعلاق من بطون الأوراق ، وأقتطف معه زهر الأدب العاطر ، من حدائق الكتب والدفاتر ، إلى أن قال لي ذات يوم ، بين ندم ولوم : الباشا .

إن أعظم ما آسف عليه اليوم تلك الأيام التي أضعتها من سالف عمري ، فيما لا يجدي ولا يفيد من مشاغل الدهر وملاهي العيش ، ويا ليتني كنت قصرت همّي منذ صباي على مثل هذه المعيشة» وتمكن من الباشا حب الاستكشاف والاستطلاع لدرس الأخلاق وسبر الطباع ، وتبدلت الوحشة عنده بالإئتناس ، في مخالطة الناس فصار يلح علي ويلج في الطلب ».

هذه المرونة المكتسبة أتاحت للباشا أن ينظر بعين ناقدة للمفارقات الاجتماعية ، بين ما (كان) عليه المجتمع وما هو (كائن) بالفعل . على نحو ما يمثل سياق الموقف التالي :

« ... وقفنا عند أحد القصور الكبيرة ، من الفنادق الشهيرة ، فهال الباشا ما رآه من ضخامة البناء ، وفخامة المنظر والرواء ، وما لقيه من أدب الخدم والأعوان ، ورشاقة الوصفاء ، فتخيل أننا أخطأنا الأبواب والمداخل . فدخلنا بيتا من بيوت الوكلاء أو القناصل ، وتقدمت للسؤال والاستخبار ، وقد خلفنا البيطار في الانتظار ، فدلنا أحد الخدم على رقم المكان الذي يسكنه الأمير ، بعد طول التردد والتفكير ، فما وصلناه حتى دفع الباشا بيديه دفتي الباب ، لم يلتفت لطلب إذن ولا لرجوع جواب ، فوجدنا أمامنا جماعة من أولاد الأمراء ، وأعقاب الكبراء ، مختلفين في الجلوس ، حاسرين عن الرؤوس ، ففريق منهم عاكفون على لعب القمار ، وفريق ينظرون في صور خيل المضمار ومنهم جماعة قد استداروا بامرأة نصف لا عجوز شوهاء ، ولا فتاة حسناء تجتلب الحسن بإفراط التأنق والتفنن في وجوه التصنع والتزين ، فيكاد يضيء وجهها بسنا العقود والقلائد ، ويتلألأ جبينها بلألاء الجواهر والفرائد . وفي وسط المكان مائدة عليها صفوف الراح ، في الأباريق والأقداح . وبجانبها منضدة عليها آنية منضدة ، وفوقها الدواة والقرطاس ، ويراعة مرصعة بالماس وكتب أعجمية موشاة بالذهب ، لا أدري إن كانت في اللهو أم في الأدب ، وعلى الأرض أوراق أحكام

منشورة ، وجرائد تحت الأقدام منثورة ، لم يفضض عنها «ظرف» ولم يقرأ منها حرف وسمعناهم يتراطنون جميعا بلغات أجنبية ، دون اللغة التركية أو العربية إلا ما كان من أسماء الخيول العربية ، بعد أن يبدلوا الكاف بالقاف ، وينطقوا بالحاء كالهاء ، ولما رأونا ظهر منهم العبوس والقطوب ، بدا عليهم انقباض الصدور والقلوب . وانبرى من جانب المرأة شاب فأسرع نحو الباب، فخاطبنا بعبارة فرنسية ولكنة باريسية» .

في هذا المشهد السابق يصور « المويلحي» أجواء حياة الطبقة المترفة . ويمهد من خلال اللوحة الروائية انطباع الباشا عن هذا المجتمع الذي تغيرت صورته وبدت على غير ما اعتاد .

ومن خلال المفارقة الاجتماعية ينفذ إلى نقد الواقع ، ومظاهر الحياة القشرية لتلك الطبقة .

وقد اجتهد « المويلحي» أن يفجر الطاقة الفنية للمحسنات البديعية اللفظية والمعنوية ، كالسجع حيث تتفق فواصل الفقرات ، أو الطباق حيث يجمع بين الشيء وضده . وما يثير ذلك مجتمعا في الأذن من إيقاع موسيقي ، يتماوج في حركات متتالية تشغل فضاء الصورة الروائية .

بهدف تصوير حالة الفراغ والضياع النفسي والخواء الروحي والوجداني الذي ران على تلك الطبقة . فالثقافة عند أبناء تلك الطبقة لا تعدو كونها حيلة أو زخرفة تزخر بها قصورهم بحيث دفعت الباشا للدهشة والانبهار .

فالمويلحي يستخدم السجع ، والجناس ، والطباق والتورية بوصفها أدوات فنية يصور بها رؤيته الجمالية للواقع بحيث يحقق مطلبه في النقد الاجتماعي ، وهذا التعامل الراقي من المحسنات البديعية بوصفها وعاء للتجربة الجمالية للفنان تدفع النظرةالنقدية التي تدين استخدام الفنان للمحسنات البديعية دون أن تضع في الاعتبار طبيعة العصر ومزاجه ، وأسلوبه ، ووضع الفنان داخل إطار تلك الصورة ، كما يرى « العقاد» – بحق – « لا نريد أن نظلم السجع أو نغلو في إنكاره كأنه مكروه لذاته أو كأنما لا موضع له من الكتابة يحلو فيه ويستساغ مذاقه ، فحكم السجع في المنثور كحكم القافية والوزن في المنظوم .وجماله هنا كجماله هناك بلا خلاف، وإنما يقبح السجع حين يلتزم التزاما يذهب بصدق المعنى ويثقل الكلام بقيود التكلف وزخارف التلفيق ، فإذا سلم من هذا فهو حلية مستحبة قد تتفق للكاتب اتفاقا وقد يقصد إليها قصدا وهي على الحالين ليست مما يعاب إن لم تكن من الزينة المرضية والذوق المقبول ..

إن المويلحي هذب المقامات فأصاب إليها شيئا من روح العصر وقصد بها إلى غرض من الأغراض الفكرية ... (وقد) احتذى فيها مثالين: مثال البلاغة المنثورة كما بدت للناس في أول بعث الكتابة العربية منصرم في القرن الماضي ، ومثال الأغراض الأوروبية كما يعرفها المطلع على روايات الغرب وأساليبه الفكاهية في الوصف والانتقاد .. إلا أن أمرا لا ريب فيه هو أن مثال المقامة كان حاضرا في ذهن الأديب حين كتب فصوله وأسند حديثها إلى عيسى بن هشام .. وأمرا آخر لا ريب فيه كذلك هو أن كتاب المويلحي لم يكن ليكتب على هذا المثال لو لم يكن صاحبه من المطلعين على الأدب

الأوروبي والمستعدين للنقد والملاحظة على الأسلوب الجديد .» (البلاغ الأسبوعي ، ٢٤ ديسمبر ١٩٢٨)

ويسعى «المويلحي» أن يقترب في «الصورة الروائية» من تصوير الشخصية الروائية في مواقف ، وإن كانت أقرب إلى اللوحات المنفصلة في البناء الروائي إلا أنها لا تخلو من استجابات لا تغيب عن العين الفاحصة ، وهي استجابات تكشف عن ردود الفعل الإنساني مما يساعد على تطوير الشخصية بحيث تصل إلى عتبة «الاختيار الاجتماعي» الذي يسلمها إلى «البقاء الاجتماعي» الآمن . ويتراءى لنا هذا التطور في منحنى الشخصية في المشهد التالي :

«قال عيسى بن هشام : ولما فرغنا من زيارة تلك المحافل المشهودة والمجالس المعدودة ، قلت للباشا : قد آن أن نعود إلى ما كنا فيه من الانفراد والاعتزال ، ونبتعد عن مثل هذا الاختلاط والابتذال ، فأجابني وهو يظهر التوقف ويبدي التأفف : ... ما بالك تقطع عليّ الطريق في البحث والتحقيق ؟ ومالك تحرمني السعي والاجتماع ، للاطلاع على العادات والطباع ، ولم تختار أن نقتصر على ما في الكتب والأوراق، لمعرفة الآداب والأخلاق؟ فنترك النظر للخبر ، واللمس للبس ، والممارسة للمقايسة ، وأي الطبيبين أحق صنعا ، وأكثر نفعا : الطبيب الذي يقتصر على الكتب في درس الأعضاء والأحشاء. أم الطبيب الذي يدرسها في تشريح الجثث وهي تسيل بالدماء؟ على أنه قد زال عني في هذه المدة ، ما كان يعترضني من الغضب والحدة . وانقلب العسر من أمري يسرا ، وغدا التقطيب بحمد الله بشرا ، صرت لا أقابل عيوب الخلق ، بغير الحلم والرفق ، وتعلمت أن أتحلم ، ولا أتألم ، وأتبصر ولا أتحسر ، وأتدبر ولا أتفجر ، فأنا اليوم أتفكه بمخالطتهم ، وأتروح بمباسطتهم ، فلم يبق لك من عذر وجيه ، ترتضيه بعد ذلك وترتجيه » . ومازال الباشا يجري على هذا النمط في الشرح والبيان ، ويأخذني بالبرهان في أثر البرهان ، حتى ملكني سلطان حجته ، وأنزلني على حكم رغبته » .

ويكشف سياق الموقف الاجتماعي عن دور اللغة في رسم صورة كاريكاتورية ساخرة لشخصيته العمدة ، تتحول من خلالها ، على يد «المويلحي» الفنان ، إلى رمز أو قناع ينقد الواقع وما فيه من مفارقات ، على نحو ما يصور ذلك المشهد التالي من فصل «العمدة في المطعم» :

قال عيسى بن هشام : فيذهب الخادم ويجيء للخليع بفاتحة الطعام من زيتون ومخلل وسمك وملح وزبدة ، فيتأمل العمدة فيها ، ثم يميل على قطعة الزبدة فيبتلعها وهو يقول : أزبدة وسمك ؟ فيطلب الخليع سواها ، ثم يأتي الخادم بصحن المرق للعمدة فيجده قد أكل ما كان وضعه أمامه من الخبز ، وعطف على خبز الخليع يأكل منه ، فيأتيه الخادم بنصيب آخر ، فيتناوله العمدة ويفته في صحن المرق حتى يمتلئ ويقبض على المائدة ، ثم أنه انحنى عليه ، وصفق يطلب صحناً آخر وخبزا آخر ، وهو يميل في هذه الأثناء على طعام الخليع ، فيأخذ قطعة من الدجاجة ويضعها أمامه ويحاول قطعها بالشوكة والسكين فتفلت منه إلى الأرض فيقوم فيلتقطها ويأكلها باليد ثم يأخذ جزءا من عش الغراب

فيقطم منه فلا يألفه ، فيمجه ثم يرده إلى صحن الخليع ثانية ، ويقول ما هذه القشور التي يطبخونها هنا ، وهي عندنا شائعة على الجسور تفحص عنها الخنازير في الأرض بأرجلها ، فتستخرجها ولا تأكلها ، فتبقى ملقاة على ظهر الطريق لا يمسها إنسان ولا حيوان ، ثم يأتي الخادم بالمرق فيطلب منه خبزا آخر فلا يكفي لامتلاء الصحن ، فيعاود الطلب ، فيمل الخادم ويقول له إنما أنت هنا ياسيدي في مطعم لا في مخبز» . ونلمح ردود الفعل على لسان صاحب المحل وهو يخاطب «الخليع»:

– عهدي بك لا تصاحب إلا الكبراء والظرفاء ، فما هذا الشيخ الذي جئتنا به هذه الليلة ، وقد شاهدته من مكاني يفعل أفاعيل انتقدها جميع الحاضرين ، فإنه كان يبلع الزبدة ، ويطوي الخبز، ويمد يده إلى صحن سواه ، ويعيد إليه فضلة ما يأكله ، ويتناول قطعة الدجاج من الأرض فيلتهمها ، ويلوث المائدة بالمرق والنبيذ ، ويمسح يده في الغطاء ، ويكسر الكأس ويختلس الفاكهة فيضعها في جيبه ويهم بشرب ماء الغسل ، وينكش أذنه بريشة الخلال ، ولم يكتف بهذا كله حتى أخذ يغازل السيدات ويغامزهن ، فقمن مستقبحات مستنكرات ، وقام كثير من المترددين على المحل اشمئزازا من هذه الأفاعيل ، ولا شك في أنه إذا حضر عندنا شيخ آخر مثل هذا أن يبتعد الناس ويتعطل المحل» .

ويشي الحوار التالي عن مدى تورط ، العمدة، في مواقف يكشف في سياقها عن لب نقد «المويلحي» للسلوك الاجتماعي لهذه الشريحة من المجتمع وما تمثل من تمسح بأسلوب حياة الطبقة التي تعلوها.

– «العمدة» – لا تهزأ بي ولا تمزح . فأين نحن من البرنسات؟

الخليع – كيف لا أعرفه ولي معه جلسة في كل ليلة ؟ وكثيرا ما أوصلته آخر الليل إلى قصره .

العمدة – إنك لتبالغ!

الخليع – لا مبالغة ودونك البرهان.

قال عيسى بن هشام : ويقوم الخليع واقفا عند عودة البرنس إلى مجلسه ، فيومىء البرنس إليه بالسلام ، فيتبعه إلى مائدة عليها صدوف وألوان من الخمر والنقل ، فيجلس بجانبه مع الجالسين حوله ، ويخاطبه بصوت يسمعه «العمدة» من مكانه .

الخليع – لا زال أفندينا في أسعد حال وأنعم بال .

البرنس – وأين أنت ؟ فقد سألت عنك مرارا

الخليع – أنا في الخدمة تحت أمر أفندينا وعند طلبه ، وما منعني عن المبادرة إلى مجلسكم العالي إلا اصطحابي بصاحبين أحدهما من عمد الأرياف والآخر من تجار الثغور ، لصقا بي للبقاء معهما وألحا عليّ أن أصحبهما .

أحد الجلساء (ممازحا) – بل تسحبهما .

البرنس (منكتا) – وهل هنا ، زريبة، يابك،.

فالمويلحي يستثمر طاقة اللغة في تفجير الشحنة الانفعالية التي تمور في وجدانه ، ويرسم من خلالها صورة نقدية ساخرة لتلك الفئة الاجتماعية . كما يرسم صورة للطبقة التي تتمسح بأهدابها ونظرة تلك – بالمقابل – لها .

وهكذا فالحراك الاجتماعي – على حد

تعبير لا بوف (Labov) يتواكب مع مقاييس الوضع الاجتماعي الراهن ، ويكشف عن مدى قدرة الشخصية على اكتساب الخبرة الاجتماعية وذلك من خلال سلوكها اللغوي .

* * *

على أن الاضافة الرائدة للمويلحي تتمثل في اقترابه ، من لغة الفن، هنا يتحرر بعض الشيء من قيود الزخرفة اللغوية ، ويتميز أسلوبه بالتدفيق والحيوية ، فهو لم يتحرج من التقاط الكلمات ذات الدلالة الموحية بالموقف ، وإن كانت غير عربية مثل ، ركبداري» و«جنتمكان» وهي كلمات دالة على واقع تاريخي وإن اندثرت الآن ، أو يستخدم كلمات فصيحة انحدرت إلى العامية ، وظلت في رحاب الحس الشعبي المضياف أو كلمات استحدثت بفعل التطور الحضاري .

وهذا التغيير في اللغة الذي حرص عليه «المويلحي» للوفاء بحاجة الفن القصصي ، يمثل تغييرا جذريا في لغة الرواية . وهو بهذا مهد الطريق لمن جاء بعده من الروائيين المصريين وينبيء بذلك جهوده في الدفاع عن اللغة العربية فقد رفض فكرة ثنائية اللغة العربية ، وهي فكرة تقوم على تقسيم اللغة العربية إلى لغة فصحى ولغة عامية ، ولا توسط بينهما ، فكثرة من الألفاظ التي تبدو أنها عامية و إنما هي في أساسها ، فصيحة مثل «وش» و«حنك» و«مناخير» و«ودن» ونحن إنما نكتب : «وجه» و«فم» و«أنف» و«أذن» وتتألق السليقة اللغوية لدى ، المويلحي» في تعليقه التالي : أما ، وش» فهو في النطق الوجه بذاته تعطيش الجيم إلى الشين والوقوف على الهاء وأما «حنك» فهو لفظ عربي فصيح مرادف للفم هو على ما في القاموس ، باطن أعلى الفم من داخل أو الأسفل من طرف مقدم اللحيين أو ما تحت الذقن من الانسان وغيره قال عنترة : الا المدرع بين النحرين والحنك» .. وأما المنخر فهو على ما في القاموس أيضا ، الأنف وقيل ثقبه وجمعه مناخر ومناخير ، قال تأبط شرا: إذا سد منه منخر جاش منخر» . أما ، الودن» فهي الأذن بقلب الهمزة واوا واستثقال النطق بالذال فأبدلوها دالا والذي يمعن في ألفاظ العامة يجد أنه لا فرق بينها وبين ألفاظ اللغة العربية الصحيحة إلا في تحريف النطق ببعض الحروف التي تثقل على اللسان مخارجها ، ولا يسهل على العامة ضبطها على أصلها في سرعة تخاطبهم مثل إبدال الذال دالا والظاء ضادا والقاف ألفا والثاء تاء وفي تسكين أواخر الكلم الذي دعت إليه سرعة المحاورة أيضا . ومثل هذا نجده كثيرا في تلك اللغات المهذبة المستخرجة من اللغة اللاتينية مثل الفرنسية والطليانية التي يدعوننا إلى العمل على شاكلتها والخروج من ضيق العربية الفصحى إلى العامية الفاسدة . فترى الفرق عظيما في اللغتين كتابة وفي نطقها لهجة بين العامة في بعض البلاد الفرنسوية والطليانية وهو ما يعبرون عنه بلهجة ، الأرجو» .

.. من كل هذا يتضح أن اللغة العامية المصرية هي محرفة من اللغة العربية الفصيحة لا أنها من أصل آخر ولغة أخرى متصلة بها لا يعسر فهمها على أحد من العامة كما تراه في كثير من مجالس العامة الذين يقضون ليلهم في استماع الأقاصيص والروايات مكتوبة باللغة العربية الفصحى» .

وهذا الموقف يعكس إرهاصات القضية النقدية التي لم يهدأ أوارها بعد ، أعني قضية ، لغة الحوار في العمل الفني، و«المويلحي» يتقدم ، بدافع دفين ، بلغة الفن، ، نحو اثراء الصورة الروائية بكلمات تضفي طابعا خاصا ومذاقا متميزا . على نحو ما يمثل ذلك المشاهد التالية :

«الباشا – وما الغرض بصاحب العرس من هذا كله ؟

الصديق – الغرض منه أن يذاع بين الناس تشريف هؤلاء الكبراء والعظماء لبيته . وأكثر الذين تراهم يقيمون ، ولائم الأعراس ينفقون عليها جانبا عظيما من ثروتهم لأغراض لهم منها سوى ذلك وحده ، وفيهم من وصل به حب الشهرة والفخفخة أن أنفق في إقامة العرس جميع ماله » .

وهذا جانب من مشهد في فصل «العرس» :

« ... ومن خلفك ثلة من الأحداث لم تهذبهم الأحداث ، وشبان لم يربهم الزمان ، مرمى الغاية عندهم أن تكون ملابسهم على الزي الجديد، وأن تفرغ أجسادهم منها في قالب من حديد ، فهم لا يتحركون حركة إلا بألف حساب خشية أن ينفرط نظام الثياب » .

ويتمثل الجهد الانساني النبيل في محاولة «المويلحي» تصوير الشخصية الإنسانية في معاناتها – على نحو ما مر بنا من مشاهد روائية – في سعيها أن تقترب من ، الانسان، بكل ما فيه من خصوصية وتفرد .

وتتراءى إيجابية المحاولة التي طرحها «المويلحي» في النظرة المتغيرة إلى الشخصية الإنسانية بحيث أنه نظر إليها ، وهي تصطرع في محاولة التكيف الاجتماعي اكتساب الخبرة الاجتماعية ، وهي في محاولتها تغيير واقعها انما تغير من شخصيتها ذاتها . وتأتي اللغة لتصور العلاقة الجدلية بينها وما يطرأ على المجتمع من تغيير . ومدى استجاباتها للمتغيرات من حولها .

وقد أشاد النقاد المعاصرون بمقدرة «المويلحي» على استخدام الحوار الذي يعكس محاورات الناس في الحياة العادية بدون أن يتخذها بوقا للتعبير عن أفكاره . كما أنه استطاع في مواضع كثيرة من كتابه ، أن يأتي بحوار رشيق يحكي الواقع إلى درجة التسامح في استعمال كلمات إفرنجية ككلمة «مونشير» في حديث نائب شاب ، وكلمة «مانيفستو» و«البوفيه» و«الأوتيل» ، وهذا قدر من المرونة اللغوية لا غنى للقصة الحديثة عنه ، وقد كان للمويلحي فضل كبير في تيسيره لمن جاء بعده من كتابها .

فهو قد واجه مشكلة الثنائية في اللغة العربية الفصحى والعامية واهتدى ببصيرته الفنية ، وباصرته الاجتماعية إلى تطويعها وفق ضرورة الفن . فحرص على أن يكون السرد بالتراكيب اللغوية البسيطة القريبة من لغة الشعب في تلك الفترة ، وفي الوقت نفسه : « ... عمد عند إدارة الحوار بين شخصيات روائية في كثير من الأحيان أن يستعمل الكلمات الشائعة في مجتمعه والتي لا تعترف بها اللغة الفصحى ، وذلك حتى يطعم المواقف بنسم الواقع ، ويوضح المشهد التالي من فصل ، النيابة، مدى مرونة «المويلحي» ، وكيفية مواجهته لمسألة مشاكلة اللغة للواقع :

١ – الزائر الأول (مقتضبا) – من أين

اشتريت هذا «الكرافات» (رباط الرقبة) ؟

النائب : ما اشتريته يا «مونشير» (عزيزي) وإنما جاءني مع ملابسي من عند الخياط في باريس وهو من آخر طرز.

الزائر الثاني : هل بلغك زواج فلان بمعشوقته؟

الزائر الأول : هل ركبت مع فلان في «الأوتومبيل» ؟

على أنه ينسج التعبير المألوف لدى القارئ» داخل الحوار الفني موحيا بأبعاد الشخصية كما نرى في قوله على لسان « الزائر الثاني » :

«– ما علينا . ولكن قل لي : هل أنت لا تزال على وعدك معنا في التوجه إلى صاحبنا لمشاهدة الرقص البلدي مع فلانة المشهورة؟

فالتعبير « علينا » مألوف لأذن القارئ» . وفي الوقت نفسه لا يتجافى مع البناء اللغوي الفصيح ، والمويلحي هذا يتيح لنا الفرصة كي تتعدد مستويات توجيه المعنى حسب نبرة الكلام أو الحديث .

لقد أحدث المويلحي في اللغة تغييرا لا يقل إبهارا عن عطائه الفني بتصويره لجوانب الحياة المصرية ، ومظاهرها ، مهما يكن من شيء ، فـــ « حديث عيسى بن هشام » عمل باق في الأدب العربي الحديث . وهو آية على أن الروائي ينبغي أن يكون شاهدا على عصره .■

نحو تحليل لغوي للنص القصصي

د . طارق سعد شلبي*

أولاً: المستوى الإفرادي المعجمي (١)

المتأمل في حياتنا النقدية المعيشة تستوقفه العناية المتزايدة بالتحليل اللغوي الأسلوبي، ويمكن للراصد لطبيعة الواقع النقدي الراهن أن يميز بين مرحلتين في هذا الصدد: الأولى: صاحبت جهود المعرفين بهذا التيار النقدي، وفي هذه الرحلة حدث ما كان متوقعاً من وقوع النقد الأسلوبي في نفوس المثقفين موقع الارتياب في جدواه، والنفور من أصوله الغربية التي عرضها بعض أهل التنظير بوصفها بديلاً شرعياً لمنجزات تراثنا اللغوي والبلاغي. (وهذا كما لا يخفى على القارىء غير صحيح)·

أما المرحلة الأخرى، فمن معالمها خفوت أصوات المهاجمين للنقد الأسلوبي إلى درجة تكاد تصل إلى حد التلاشي، إذ قد استحال الجدال حول «جدوى» النقد الأسلوبي إلى تفاعل خصيب بين جهود أهل التطبيق المعنيين بالتحليل الصابر للمعالم اللغوية للنص، وأصبحت سمة مألوفة أن تجد كثيراً من الأدوات الأسلوبية وإجراءاتها المنهجية تنبث في تطبيقات نقدية أمسك أصحابها عن النقد الأسلوبي مفضلين عله مناهج أخرى في دراسة النحو!

ولا ينكر المرء أن رسوخ دعائم هذا المنهج النقدي المرهف كان ثمرة طبيعية لجهود مخلصة حرص باذلوها على التماس أصول هذا المنهج المثبتة هنا وهناك في تراثنا اللغوي والبلاغي، وتقديمها إلى القراء بوصفها أدوات نقدية ذات قدرة على مواجهة النص، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى تصادفنا جهود أخرى بذل أصحابها جهداً شاقاً وهم يطوعون أدوات قارة في هذا المنهج في أصوله الغربية الوافدة، بحيث يلائمون بينها وبين معطيات الإبداع في بيئتنا، لتصبح هذه الأدوات ـ هي الأخرى ـ مألوفة للناقد فيأخذ بها وهو بصدد مواجهة النص.

ويضيق المقام عن حصر أعمال كثيرة في ميدان النقد الأسلوبي انصبت على نص القرآن الكريم ونص الحديث الشريف وكان ظهور دراسات تطبيقية في هذين النصين خاصة دليلاً واضحاً على جدارة هذا المنهج وعلى مبلغ إفادته لحياتنا الثقافية، وكنا نصادف أعمالاً كثيرة في التحليل الأسلوبي للنص الشعري قديمه وحديثه ونلحظ أن هذه الميادين: القرآن الكريم والحديث

* باحث مصري

الشريف والشعر قد استقطبت كثرة جهود المشتغلين في الجانب التطبيقي في درس الأسلوب وقلّ أن تجد دراسات موازية في النص القصصي من حيث الكم والتنوع.

(٢)

ولعلّنا لا نجاوز الصواب إذا ذهبنا إلى أن الواقع النقدي يفتقر إلى هذا اللون من الدرس الذي تدرس فيه النصوص القصصية من زاوية اللغة، فلهذا الدرس ميزات كثيرة لعل على رأسها ما يتسم به هذا الدرس من «موضوعية»؛ إذ ترتكز إجراءات الدرس وأدواته المنهجية على أسس محددة واضحة يمكن أن تكون محكاً أساسياً في معاودة النظر في هذه الرؤية النقدية أو تلك، بحيث لا تكون إجراءات الدرس كلها تحت وطأة الجانب الذاتي لدى الناقد الذي لا يكاد يضبطه ضابط، وهذا الجانب لا يهمله النقد الأسلوبي بل يشرع في تنظيمه، وإكسابه دقة منهجية يتطلبها أي درس نقدي جاد للنص.

وإذا كان الهدف الجوهري لدرس النص القصصي يتمثل في الكشف عن العناصر الفنية لهذا النص، وما يحمله من رؤى وقضايا فالملاحظ أن التحليل اللغوي الأسلوبي لا يقصر في شيء من ذلك، بل لعله - إن امتلك الناقد أدواته جيداً - يحققها على خير وجه.

وثمة فائدة أخرى يجنيها قراء هذا النقد، وهي أننا نتيح لهم فرصة تأمل «نشاط اللغة»؛ بأن يقفوا على جانب من طرق أداء مكونات اللغة دلالتها، وما يكتنف هذا الأداء من جماليات، وتأمل اللغة من هذه الزاوية يفتح أبواباً كثيرة للخير، فكم من أمراض وآفات ثقافية يعاني منها المجتمع العربي من إهماله وتقصيره في حق لغته!

وحسبنا هذه الإشارات، إذ يصرفنا تفصيل القول فيها عن الغاية الأساسية وراء هذه السطور وهي عرض بعض الأدوات المنهجية في التحليل اللغوي للنص القصصي، حتى تضيق هوة التفاوت الحاد بين ما أنجز من دراسات في هذا الباب وما أنجز من دراسات في مجال الشعر على سبيل المثال.

(٣)

وتعليل هذا التفاوت راجع إلى طبيعة البناء اللغوي للنص القصصي، كما تلوح للناقد؛ إذ تستغرقه «المناوشة» بين مستويات الأسلوب للغة القصة من ناحية، وما يجده فيها من أحداث وشخصيات من ناحية أخرى، والحدث مدلول غير مرتبط بدال بعينه يمكن أن يحدده الناقد ولكنه وليد توالي الدوال - عبر مختلف مستويات الأسلوب - على نحو غير خاضع لنسق محدد، وأصعب سؤال توجهه للناقد آنذ: كيف استطاعت وحدات اللغة أن «تكون» الحدث؟ وكيف استطاعت أن «تحركه»؟ وما هي «الأدوات» اللغوية في رسم الشخصيات؟

وتهدف هذه السطور إلى محاولة تقديم أدوات منهجية يمكن أن تكون ذات إفادة ما في الإجابة عن مثل هذه التساؤلات، وذلك على نحو نظري نسأل الله أن نعقبه فيما بعد بدرس تطبيقي يفيد من هذه الأدوات.

(٤)

وغني عن البيان أن التحليل اللغوي للنص القصصي ينبغي أن يكون تالياً لتواصل عميق بين الناقد من ناحية والنص من ناحية أخرى،

بحيث يفضي النص إلى قارئه بملامح بذاته، ومعالم أحداثه، وأبرز سمات شخوصه، وكلها مكونات جوهرية لخلفية أساسية يهيب بها الناقد في مواجهة لغة النص.

إن القراءة الكاشفة للنص من حيث هو عالم قصصي تهب الناقد فرصة تكوين الانطباع العام على لغة النص بما يمكن أن نعبر عنه بـ «روح الأسلوب» إن جاز التعبير. واستكشاف الناقد لعالم القصة على هذا النحو يمكّنه من التماس منطلقات التفسير الدلالي للظواهر اللغوية.

وتصون القراءة الاستكشافية للنص على هذا النحو التحليل اللغوي للنص من جفاف وشكلية مبعثهما العناية المنحصرة في البناء اللغوي للنص، وتصون هذه القراءة كذلك ما قد يزل فيه الناقد من شطط في تحديد الدور الدلالي للظواهر اللغوية، وهو شطط مبعثه افتقاد النظر الكلي إلى النص في مجموعه.

(٥)

تعد مراعاة الصورة الغالبة على تلقي النص الأدبي من الركائز الأساسية في تحديد الأدوات المأخوذ بها في التحليل اللغوي لهذا النص، وفيما يتعلق بالنص القصصي فإن «القراءة» تمثل قناة الاتصال الأساسية بين المتلقي والنص، وهو ما يفرض علينا ألا نسرف في التعويل على المستوى الصوتي المسموع لهذا النص، وإلا استحال الدرس إلى درس لغوي خالص أكثر منه درس للقصة نفسها من خلال اللغة.

وربما كانت «الكلمة المفردة» هي نقطة البدء في التحليل اللغوي للنص القصصي، فمن زاوية «المنزلة اللغوية» تدرس هذه المفردات من زاوية انتمائها إلى «الفصحى أو العامية».

والحق أن ثمة دلالات يمكن أن تتكشف للناقد من خلال رصده ما تضمنه النصّ القصصي من مفردات عامية؛ إذ تشي خصائص اللغة المستخدمة عند رصدها من هذه الزاوية بطبيعة المستوى الثقافي والاجتماعي للشخصية الواردة على لسانها هذه المفردات، وهو ما يمكن أن يبلور قطاعاً ممتداً من بناء القصة، حين يكون تحديد المستوى الثقافي والاجتماعي للشخصية تحديداً للبيئة التي تنتمي إليها، وهو ما يجعل من استخدام العامية على هذا النحو إشارات. يلتقطها الناقد ذو الفطنة المرهفة - إلى ما لم يتضمنه النص القصصي من تفصيل صريح لهذه الجوانب الثقافية والإجتماعية المشار إليها.

ولا تفوتنا الإشارة في هذا الصدد إلى أن للعامية درجات تتباين فيما بينها ويمكن للناقد - حين يرصد الدرجات المختلفة لهذه المفردات - أن يرصد التباين الموازي في طبيعة الشخصيات بما يزيد من قدرته على التواصل الإيجابي العميم مع هذه الشخصيات بما يصدر عنها من أحداث تؤسس مسار القص.

وحين يضطرد استخدام اللغة الفصيحة في النص القصصي، ثم ينقطع هذا الاضطراد فجأة بمفردات عامية، فإن هذا الانقطاع يعد ملمحاً أسلوبياً قوياً قادراً على لفت انتباه المتلقي، وهو ما يصلح مجالاً للبحث عن علة تفسر هذا الانقطاع، كأن يكون ثمة ارتباط بشخصية بعينها، أو بانتقال خاص لحركة الأحداث وهو ما يمكن أن يعد إشارة إلى قضية بعينها يراد لها أن تستأثر بحظ أوفر من انتباه المتلقي.

وعلى الجانب الآخر يمكن أن يتصل مجيء عبارات فصيحة في نص مكتوب بالعامية بحركة التلقي لهذا النص؛ إذ يرتبط هذا الانتقال عادة بالتوقف عن تحريك الأحداث، وذلك للبدء في ظهور صوت المؤلف داخلي النص سارداً أو معقباً على هذه الأحداث.

ولا يتضمن حديثنا عن المجالات الدلالية التي يبلورها «المستوى اللغوي» إشارة ضمنية إلى استحسان استخدام العامية في النص القصصي، فهذه قضية الحديث عنها غير مندرج ضمن أهداف هذه السطور كل ما هنالك أننا نقدم تصوراً لطبيعة رصد هذا الجانب حال تضمنه في النص القصصي دون أن يكون لنا موقف مؤيد أو معارض لهذا الجانب نريد أن ننبه هنا، فهذا أمر أدخل في عملية الإبداع منه في النقد المحلل لهذا الإبداع!

(٦)

ومن المعايير التي يمكن أن نرصد المفردات وفقاً لها «الدلالة المعجمية»، ولا يقصد بالطبع التوقف إزاء دلالة المفردات جميعاً، بل إزاء ما يرى الناقد أنه يمثل «منابع إنتاج الدلالة القصصية» إن جاز التعبير وذلك برصد المفردات ذات الأثر الأكبر في رسم ملامح الشخصيات، وتحديد البعد الزماني والبعد المكاني للقصة، وتحريك الأحداث التي تقوم بها هذه الشخصيات في رحاب هذين البعدين : الزماني والمكاني.

والحق أن تأمل الدلالة المعجمية للمفردات يهدي إلى رصد الاستخدام المجازي الذي ترد عليه بعض هذه المفردات، وذلك حيث تغاير دلالة المفردة داخل القصة دلالتها في أصل المعجم، وهو ما يجعل من فهم المفردة على المجاز السبيل الأوحد لفهمها والتواصل مع تأثيراتها داخل النص.

وهكذا يطلعنا رصد البعد المعجمي في المفردات على «طبيعة أسلوب الكاتب من حيث إيثاره للغة المباشرة ذات الدلالات المتعارف عليها، أو ميله إلى الطابع الشعري الذي يهدف إلى خطاب مخيلة المتلقي ووجدانه وغني عن البيان أن رصدنا لهذا الجانب من الأسلوب لا يعد هدفاً مقصوداً في ذاته، بل إن المزية الكبرى في هذا الصدد تتمثل في رصد العلاقة بين طبيعة الأسلوب والسمة الغالبة على القص، إذ تتخذ هذه العلاقة أشكالاً متعددة، يمكن أن تتمثل في التلازم حيث تناسب طبيعة الأسلوب من حيث شعريته وخياله سمة القص من حيث رومانسيته ووجدانيته أو تتمثل في المناوشة والتباين حيث ترد لغة القص الواقعي مغرقة في شعرية حالمة وهو ما يحدث مفارقة كبرى تستلزم تأملاً وتفكيراً من الناقد والمتلقي وهو ما يمكن أن يشي بكثير من الأبعاد الدلالية الثرية.

ولعله مما يؤكد هذا الثراء - حتى في إطار الأدوات المنهجية للتحليل - أن رصد الدلالة المعجمية يتضمن نقلة ينقلها المحلل من المستوى الدلالي المعجمي إلى المستوى الصرفي، إذ يهيمن البناء الصرفي للمفردة على مدلولها المعجمي، وحسبنا أن نحيل القارىء في هذا الصدد إلى المباحث القيمة التي التمس فيها القدماء أنماط العلاقة بين المبنى والمعنى، وما يعتور الدلالة المعجمية للمادة الواحدة من تغييرات بسبب تباين صورها الصرفية.

ويندرج تحت «الدلالة المعجمية» ثلاثة جوانب للدرس، وهي: «الترادف المعجمي»، «الدقة الدلالية»، «الغرابة اللغوية»، وهو ما سنفصل القول فيه في السطور التالية.

(٧)

يرصد المحلل - فيما يتعلق بالترادف المعجمي - الألفاظ ذوات المعنى الواحد أو المعاني المتشابهة وذلك داخل السياق الجزئي من النص، إذ تتناسب قدرة هذا الجانب من الدلالة المعجمية على جذب انتباه المتلقي تناسباً عكسياً مع المسافة الفاصلة بين هذه الألفاظ، فكلما زادت هذه المسافة بين الألفاظ المترادفة داخل النص قلت قدرتها على التأثير على المتلقي.

والحق أن رصد خاصة الترادف المعجمي يؤول إلى رصد موازٍ لدرجة التواصل المرهف بين المتلقي والنص القصصي، إذ يعتمد إدراك الترادف على النظر الموازن الذي يتأمل في دلالة اللفظ مقارناً بلفظ آخر مع مراعاة قرائن السياق الجزئي الجامع بين اللفظين.

وقد يكون في الترادف المعجمي حفز على تتبع التشابه الدلالي بين اللفظين، إذ يستحيل أن تتطابق الدلالة في كلا اللفظين تطابقاً تاماً شاملاً، إذ سيبقى قدر ما من الاختلاف، والتحديد الدقيق لهذه الأمور يبلور ما أشرنا إليه من تواصل مرهف مع النص، وهو ذلك التواصل الذي يقوم على التأمل الدقيق وإعمال الذهن.

ولا يعني ذلك أن الترادف يعد أمراً ممتدحاً على الدوام، إذ قد يؤدي الإسراف في الترادف إلى «خلخلة» معايشة المتلقي للأحداث، إذ يظهر الترادف في بعض النصوص القصصية بوصفه تكراراً له تأثيره السلبي المؤدي إلى «قطع توالي الأحداث، وتعويق نمو البناء القصصي».

وإذا تجاوزنا المتلقي وصولاً إلى القاص المبدع فإننا سنجد أن الترادف يهبنا مؤشراً يصح أن نقيس به اهتماماً خاصاً يظفر به مكون من مكونات البناء القصصي من قبل القاص، فيرغب في الإلحاح عليه والمبالغة في إبرازه من خلال الترادف.

(٨)

والحديث عن «الدقة الدلالية» متصل هو الآخر بجماليات التلقي اتصالاً وثيقاً، إذ يستشعر المتلقي أن ثمة مفردات قد أوتيت درجة مرهفة من الدقة الدلالية، حتى لكأن المعنى الذي يتضمنه السياق لا يمكن أن يؤدي إلا بهذه الطائفة من المفردات التي أوردها القاص!

وغنيٌّ عن البيان أن بلوغ هذه المرحلة من رصد البعد المعجمي للمفردات لا يتأتى إلا بمعايشة كاملة لعالم النص القصصي ويعد تحقق «الدقة الدلالية» ركيزة أساسية يعول عليها الناقد في تحديد دور المستوى المعجمي في ملاحظة البعد الشعري الذي يغلف به المبدع عالم القص من ناحية، وما يقوم به من تحديد دقيق لسمات العالم النفسي للشخصيات من خلال أغوارها وما إلى ذلك من سياقات تستلزم درجة خاصة من النشاط اللغوي فثمة خصوصية تلوح في مثل هذه السياقات، وهي خصوصية تستلزم خصوصية موازية في طبيعة اللغة.

ويمكن أن نعتبر «الدقة الدلالية» أمراً مقابلاً للترادف المعجمي من بعض الوجوه، فإذا كنا نشفق من تأثير الترادف السلبي على حركة نمو

البناء القصصي فإننا نرصد «الدقة الدلالية» باعتبارها سبباً من الأسباب المؤدية إلى تحقيق «التكثيف» في لغة بناء القص.

(٩)

وقد يستغرب أن تكون «الغرابة الدلالية» وجهاً يستقطب عناية المحلل اللغوي للنص القصصي، وقد يكون في تتبع إفادة هذا الجانب في التحليل ما يزيل هذه الغرابة.

إن النظر إلى لغة النص القصصي بوصفها قناة اتصال بين القص والمتلقي يدفع إلى الاهتمام بسمة الغرابة اللغوية، إذ قد يعد درس هذا الجانب وسيلة يحكم بها على امتلاك القاص أدوات اللغة القصصية، لأن الإغراب يقطع حركة تتابع الأحداث محدثاً فجوة بين المتلقي والنص، إذ تستحيل اللغة من وسيلة لبناء العالم القصصي إلى غاية تستقطب عناية المتلقي لفك مغاليقها، فتفقد بذلك دورها المنوط بها.

ومع هذا فقد تؤدي هذه السمة بعض الوظائف الدلالية المهمة، إذ قد تضفي الغرابة اللغوية ـ في حدودها المعقولة ـ مسحة تراثية تاريخية تغلف الجو العام لأحداث القص، بما يلائم نوعيات خاصة من النصوص القصصية.

وقد يعول على الغريب في إحداث «مفارقة مقصودة» بين عصرية القضية التي يصدر النص القصصي عنها وما تؤديه لغته من إحالات مستمرة إلى القديم.

(١٠)

رأينا فيما سبق المجالات التي تمثل مناط اهتمام المحلل اللغوي للنص القصصي على مستوى الإفراد، وقد يكون للقارىء الكريم وجهة نظر مغايرة حول جدوى هذا المجال أو ذاك في الدرس، وقد لا يرى في درسه تلك الأوجه الدلالية التي التمسناها.

ونؤكد أننا عرضنا هذه المجالات على جهة العرض والاقتراح، ولم نفصل القول في جوانبها على جهة القطع واليقين، وعرض هذه المجالات على هذا النحو يتطلع إلى وجهات النظر المغايرة ليثري بها. ولا تفوتنا الإشارة إلى أن قيام المحلل اللغوي بتحليل هذا المستوى الإفرادي لا يتجاوز كونه مرحلة تستلزم مرحلة تالية يتوجه خلالها الناقد صوب المستوى التركيبي.

ثانياً : المستوى التركيبي

(١)

رأينا ـ فيما سبق ـ ما يمكن أن يهبه تحليل المستوى المعجمي للنص القصصي من دلالات تتعلق بمكونات هذا النص، ويهمنا التأكيد أن المحلل لا ينحصر جهده في نطاق هذه المفردات، بل إن متابعته للنص تدفعه دفعاً إلى التأمل في آفاق مستوى أشمل، ينطلق فيه من الإفراد إلى التركيب.

ويشمل درس التركيب هنا أمرين، الأول : تحديد نوع الجمل، وسمات التركيب فيها، أي دراسة المستوى التركيبي من مستويات لغة النص، والآخر : درس قطاع ممتد من قطاعات النص القصصي درساً معنياً بتحديد أظهر السمات اللغوية المضطردة فيه، على اختلاف المستويات اللغوية التي تنتمي إليها هذه السمات.

ولعل درس النص القصصي على هذا النحو يمثل محكاً أساسياً تستبين معه جدارة التحليل

اللغوي في دراسة هذا الجنس الأدبي، إذ تصبح ظواهر اللغة ـ كما يجلوها الناقد ـ أدوات كشف عن أبعاد النص القصصي.

وتدور هذه السطور حول تفصيل هذين الأمرين ـ اللذين يشغلهما درس التركيب ـ على نحو ما توضحه الجزيئات التالية :

(٢)

تبدأ أولى مراحل درس سمات المستوى التركيبي من مستويات لغة النص بتحديد طبيعة المكونات التي يؤول إليها هذا المستوى، وذلك بتحديد «قوالب التركيب والمصاحبات التركيبية» والمراد بالقالب التركيبي : «نوع التركيب»، والمراد بالمصاحب التركيبي ما يرد مع القالب التركيبي ليمثل «إضافة تركيبية» يكون لها بعدها الدلالي المصاحب.

ويهيب الناقد في هذه المرحلة بالأطر المنهجية المستقاة من مجالين معرفيين، أولهما : قواعد العربية التي تحصر الجملة في نوعين، الاسمية والفعلية، وتحاول أن تحدد الوحدات التركيبية الصغرى المكونة لكل نوع منهما من ناحية، وكذا تحدد المكملات أو الإضافات التي تصاحب كل نوع منهما من ناحية أخرى، وذلك بيان دقيق للخصائص التي يتسم بها كل مكون من هذه المكونات وكذا ببيان الفوارق الدلالية التي توازي الفوارق التركيبية، على نحو ما يتضح في كتابات الإمام عبد القاهر الجرجاني، خاصة في كتابه «دلائل الإعجاز».

أما المجال المعرفي الآخر فهو «البلاغة» التي تحدد نوع التراكيب على نحو أشد حفاوة بالدلالة المصاحبة، فتلتمس قسمين كبيرين يضمان العبارات، وهما : الخبر والإنشاء، وتحاول البلاغة في هذا الصدد أن تلتمس مجالات كبرى تلازم هذين القسمين فيما يعرف بالأغراض.

(٣)

والبحث في «نوع» الجمل الغالب على النص القصصي ـ رغم بساطته الظاهرة ـ إنما يهب الناقد نتائج لها خطرها، ذلك أن ثمة دلالة مجردة يرتبط بها كل نوع، ولا تلبث هذه الدلالة المجردة أن تتفاعل مع مضمون السياق الجزئي الوارد فيه التركيب تفاعلاً ثرياً، ويؤول ذلك إلى أن تكون جملة تراكيب النص ـ في مجموعها ـ سبل كشف عن سمات الشخصيات، وعن أبعاد السرد.

الجملة الفعلية تعتمد في بنائها على «فعل»، وللفعل مدى زمني يرتبط به، ومن هنا تكتنف دلالة الجملة الفعلية «صيرورة وتحول»، فالمعنى الذي تفيد الجملة حدوثه في الماضي لا يمتد ـ بالضرورة إلى الحاضر والمستقبل، والفعل الذي يفيد تحقق المعنى في المستقبل لا يدل على تحققه في الحاضر والماضي. وكأن ثمة دلالة ترد إلى الذهن ـ بالتداعي ـ تلازم البعد الزمني المصاحب للفعل.

ويتضاف إلى ذلك بعد معنوي آخر ـ يرد في ذهن المتلقي بالتداعي ـ في رحاب هذه الجملة، وهو ما يرتبط «بإيجابية الحدث» الذي يتحقق عبر دلالة الفعل خاصة حين يتضمن التركيب «المفعول به»، الذي يبلور هذه الإيجابية المشار إليها، وهو ما يجعل من الجملة الفعلية ركيزة جوهرية يعول عليها القاص في تحريك الأحداث وتحقيق تواليها وتلاحقها.

والأمر على خلاف ذلك في الجمل الاسمية، إذ لا يعد الفعل مكوناً جوهرياً في تركيبها، مما يؤدي إلى تحرر المعنى المستقى منها من هذه الدلالة المستدعاة، وهو ما يؤهل هذا النوع أن يرتبط بدلالة ذاتية مغايرة، وهي إلباس المعنى ثوب البدهية الحتمية، نظراً لتحرره من الصيرورة التي أشرنا إليها.

وكذا فإن الجملة الاسمية تخلو من تلك الإيجابية المرتبطة بالفعل ـ التي أشرنا إليها ـ ؛ إذ تعرض المعنى من حيث هو، لا من حيث حدوثه، وهو ما يجعل من الجملة الاسمية وسيلة باللغة الإفادة في «الوصف» سواء أكان للشخصية أم لأبعاد السرد أم لما يمكن أن يتضمنه النص القصصي من تعليقات يوردها المؤلف بوصفه سارداً.

ويطلعنا الواقع اللغوي ـ كما يتمثل في النص الأدبي ـ على تفاعل خصيب بين كلا النوعين؛ إذ ثمة نمط من الجمل تمتزج فيه بداهة الجملة الأسمية بصيرورة الجملة الفعلية وذلك حين يرد الخبر في الجملة الاسمية جملة فعلية، وبذلك تكسب الجملة الاسمية قدراً ما من الإيجابية التي تنطوي عليها الجملة الفعلية، وكذلك من خلال اعتماد بنائها على أحد المشتقات مما يحيل المتلقي إلى الطابع الإيجابي اللازم للجملة الفعلية.

(٤)

والحق أن ثمة جوانب من العمل القصصي يكشف عنها رصد التراكيب من هذه الزاوية؛ إذ يتيح هذا الرصد أن يتضح دور التركيب بوصفه منبهاً أسلوبياً؛ إذ يمكن أن يضطرد نوع بعينه من نوعي الجملة داخل النص، ثم تقع مغايرة تقطع هذا الاضطراد، وهو ما يرتبط بموقف ذي خصوصية، أو بشخصية بعينها، أو بمسار القص من حيث ظهور المؤلف سارداً أو غيابه.

ومما يندرج تحت تحديد نوع التركيب رصد «أساليب الشرط»؛ والحق أن ثمة دلالة ذاتية ترتبط بأسلوب الشرط؛ إذ تقوم فكرة هذا الأسلوب على وجود جزئين يرتبطان ارتباط السبب بالنتيجة، وهو ما يجعل المعنى الذي يتضمنه هذا الأسلوب مشرباً بروح منطقية؛ إذ يؤول هذا المعنى إلى جزئين بينهما علاقة تلازمية.

ولا تفوتنا الإشارة إلى «أداة الشرط» الجامعة بين هذين الجزئين؛ إذ تنهض هذه الأداة بدور جوهري في الإضافة إلى الدلالة الذاتية للأسلوب التي أشرنا إليها؛ خاصة حين تؤدي معنى الشرط مضافاً إليه دلالة المكان أو الزمان أو الكيفية وما إلى ذلك من معان ترتبط بها أدوات الشرط.

ولا ريب أن ثمة تفاعلاً متوقعاً يحدث بين السياق الجزئي من ناحية وأسلوب الشرط الوارد في هذا السياق من ناحية أخرى، ويتبلور هذا التفاعل في أن يظهر هذا السياق بقدر من التأكيد مرده هذه الروح المنطقية التلازمية وقد يعد الأسلوب الشرطي على هذا النحو قالباً تركيبياً ملائماً لعرض ما يحمله الكاتب للنص من أفكار وقضايا.

(٥)

وينتقل المحلل خطوة أبعد يتجاوز فيها تحديد «نوع» التركيب إلى تحديد «خصائص» هذا التركيب، وهو ما يجعله يرصد «مكونات» التركيب، ولا يتسع المقام للحديث عن هذه

المكونات جميعاً، وحسبنا أن نضرب عليها بعض الأمثلة التي توضح مدى الإفادة المرتجاة من تحديد مكونات التركيب.

فعلى سبيل المثال نجد أن تضمن الجملة مفعولاً مطلقاً مؤكداً أمر يدعم ما تنطوي عليه الجملة الفعلية من دلالة ذاتية على الإيجابية، وكذا يعمق دلالة «الحدث» التي يؤديها الفعل، أما المفعول المطلق المبين للنوع فإنه يشرع ـ بالإضافة إلى هذه الدلالات ـ في تركيز انتباه المتلقي إزاء «بؤرة دلالية» بعينها داخل النص؛ إذ يكون تحديد هذه البؤرة، ثم لفت الأنظار إليها مهمتين موكولتين إلى المفعول المطلق.

أما «المفعول لأجله» فإنه يرد في التركيب ليهب السياق بعداً منطقياً، إذ يشرع في إضافة وحدات صغرى إلى الدلالة الجزئية ترتبط فيما بينها من خلال التعليل، وهو ما قد يكون واحداً من عوامل «الإحكام» في بنية العمل القصصي.

«والمفعول فيه» أو الظرف إنما يمثل إضافة لها دورها الفاعل داخل البناء القصصي؛ إذ يقدم الخلفية الزمنية أو المكانية للأحداث، وكأن «الظرف» ـ على هذا النحو ـ نوع من المكملات ذو طبيعة قصصية ـ إن جاز التعبير ـ فدلالته تؤول إلى العناصر الأصلية المكونة للبناء القصصي.

أما الحال فله دلالة ذاتية على «التصوير» وحفز قدرات التخيل لدى المتلقي، فهو يكشف هيئة صاحب الحال أثناء حدوث الفعل، وهو بذلك يلتقي مع الظرف في أصالة دوره في البناء القصصي، فهو الآخر ذو طبيعة قصصية فضلاً عن أن الحال ـ إن أحسن القاص توظيفه ـ يحقق سمة أساسية في لغة النص، وهو أنه يكسبها قدراً من «التكثيف»، إذ يرتبط الحال ـ كما أسلفنا ـ ببعد تصويري مصاحب، وهذا البعد غير مصرح في ظاهر النص.

ويضيق بنا المقام لو رحنا نتتبع الدلالة الذاتية المرتبطة بكل مكمل من مكملات التركيب، وتكفينا هذه الأمثلة الدالة، وحسبنا أن نشير إلى أن إدراك هذه الدلالة إنما يعتمد على درجة من «التواصل الحميم» بين المتلقي ولغة النص، يقيم المتلقي فيه حواراً مع مكونات التركيب ليحدد دورها الدلالي عن دلالتها الذاتية.

(٦)

وينتقل الناقد بعد ذلك إلى تحديد سمات التركيب، وربما يتمثل المدخل الذي يعول عليه الناقد في تحديد هذه السمات هو قياس «طول الجملة»، فتحديد علة الطول يفضي إلى الكشف عن طبيعة المكونات المؤدية إلى هذا الطول، والحق أن قياس طول الجملة، مع ما يفضي إليه، إنما يبلوران درجة من التواصل العميق مع لغة النص بما يمكن من التحديد الدقيق لسمات التركيب.

وبدءاً فإن طول الجملة يصلح إطاراً تركيبياً مستوعباً ما قد يرد على لسان بعض الشخصيات، والمؤلف نفسه حين يكون سارداً، من قضايا تعرض على جهة التحليل، وهو ما يبرز البعد الفكري الذي يتضمنه قطاع بعينه من قطاعات النص القصصي.

وقد يكون طول الجملة سمة ملازمة للوصف وللتصوير اللذين يفرضان قدراً من الامتداد في بناء العبارة لاستيعاب أبعاد المعنى المعروض.

وكأن طول الجملة يصلح أن يكون مؤشراً لمسار السياق داخل النص القصصي، فالوصف والتصوير يستلزمان ـ كما أسلفنا ـ امتداداً في بناء العبارة أما تحريك الأحداث وتواليها وتلاحقها فأمور تستلزم تلاحقاً موازياً في توالي الجمل التي يغلب عليها القصر.

ومن هنا فإننا نفهم كيف يمكن أن يكون طول الجملة منبهاً أسلوبياً دالاً على المسار الذي يتخذه البناء القصصي؛ حين يضطرد طابع بعينه للجمل ثم تطرأ مغايرة على هذا الطابع، وهي مغايرة منبهة على مغايرة موازية لحركة القص.

ويصلح طول الجملة كذلك لأن يكون مؤشراً على طبيعة التواصل مع النص، إذ يهدد الامتداد المبالغ فيه لعبارة النص القصصي التواصل المبتغى بين المتلقي والنص، إذ يستحيل التركيب في هذه الجملة إلى هدف في ذاته! إذ لا يشعر المتلقي أنه يتخذ التركيب وسيلة لتكوين بناء النص، بل يشعر أنه في حاجة إلى نشاط ذهني خاص ليفض مغاليق التركيب محدداً مبتداه ومنتهاه راصداً علاقاته المعقدة المتشابكة!

(٧)

وثمة زاوية أخرى ينظر خلالها الناقد إلى عبارات النص، وهي تلك الزاوية المستقاة من علم البلاغة وتحديداً «علم المعاني»؛ حين يحدد نوع العبارة بالنظر إلى انتمائها إلى الخبر أو إلى الإنشاء.

ولا نريد أن تكون هذه الجزئية تلخيصاً لهذا الجانب كما عرضته المصنفات البلاغية، بل أن تكون عرضاً لبعض الأمثلة الدالة على أوجه الإفادة المبتغاة من رصد العبارات من هذه الزاوية.

وبدءاً نجد أن الأساليب الإنشائية يكون لها ارتباط ببعد وجداني مصاحب لا نجد ما يماثله في الأسلوب الخبري وهو ما يجعل من هذه الأساليب وسيلة يعبر الكاتب من خلالها عن انفعالات الشخصيات، والكشف عن تكوينها الوجداني المميز، كما أنها تعد وسيلة لإضفاء طابع الحياة الفعلية على الشخصيات داخل البناء الروائي، إذ تسهم الأساليب في الكشف عما تتسم به الحياة من حركة وانفعال يمكننا أن نجد صورة فيما يشيع في حواراتنا في الحياة المعيشة من أساليب إنشائية!

وإن صح هذا الوجه الدلالي فإن الأسلوب الخبري تكون له جدارته اللافتة في عرض المعنى مصحوباً بالتقرير والتأكيد، بينما تكون الأساليب الإنشائية ذات قدرة على عرض المعنى مصحوباً بالوجدان والانفعال!

والأساليب الإنشائية ـ في مجموعها ـ أشد احتفاء بالمخاطبين، إذ لا يتصور أسلوب إنشائي ـ استفهام أو نداء مثلاً ـ دون مخاطب يستحضر إلى السياق داخل النص وإلى الذهن في إطار عملية التلقي، وهذا المخاطب قد يكون المتلقي نفسه في سياقات التعقيب والتعليق، وقد يكون أحد الشخوص في سياقات القص والحكي، وهو ما يشي بحالة من «التجاوب» تكاد تلازم الأساليب الإنشائية ـ في مجموعها ـ ملازمة. فإن كان المخاطب هو المتلقي فهذا التجاوب يؤول إلى التواصل القائم بين النص وهذا المتلقي، وإن كان المخاطب هو أحد الشخوص فهذا التجاوب يؤول إلى تحقيق قدر من الترابط والتماسك بين الشخوص داخل العالم القصصي، أو إلى الإبانة عن علاقة حميمة مرهفة تغلف الصلة بين

المتكلم والمخاطب في السياق الجزئي الوارد فيه هذا الأسلوب.

أما الأسلوب الخبري فلعله أشد احتفاء بالمحتوى الدلالي، وهو ما يجعله أصلح في سياقات الوصف والتصوير، وعرض ما يتضمنه النص من أفكار وقضايا تصاحب النص القصصي.

ولا يعني ذلك سلب الأساليب الإنشائية قدرتها على الكشف عن الأبعاد المصاحبة لهذا النص، ونكتفي برهانا على ذلك بالتمثيل بأسلوبين؛ الأول: النداء: الذي يستحضر بذاته مخاطباً، وقد يكون هذا الاستحضار ذا طبيعة مادية يحل فيه المخاطب في المكان، وقد يكون ذا طبيعة نفسية خالصة، يستحضر فيه المخاطب على جهة الاستدعاء في السياق، وذلك حين يمثل هذا المخاطب قيمة أو رمزاً محيلاً المتلقي إلى قضية بعينها.

والأسلوب الآخر: الاستفهام الذي يكاد يبلور في مختلف سياقاته نشاطاً ذهنياً يتمثل في إثارة التساؤل والحض على البحث والتأمل. وقد يكون سؤال أحد شخوص الرواية ـ وإن وجه إلى شخص آخر فيها ـ قادراً على بعث حالة من التأمل في ذهن المتلقي، في نفس القضية التي ينصب عليها السؤال.

ويبلور «الغرض» الذي يؤديه الأسلوب الإنشائي قطاعاً معقداً من طبيعة نشاط لغة النص، حين يتجاوز الأسلوب دلالته الحرفية السطحية المباشرة وصولاً إلى الدلالة العميقة المرادة، المصحوبة بدورها بالبعد الوجداني الملازم، ويتم ذلك كله من خلال التفاعل الخصيب بين قرائن السياق من ناحية وسمات التركيب وطبيعة دواله من ناحية أخرى.

ولعلنا لسنا بحاجة في تفصيل القول في أن الوصول إلى «الغرض» إنما يصلح ـ هو الآخر ـ مؤشراً نقيس به عمق تواصل المتلقي مع النص؛ إذ لا تكشف القراءة العابرة العجلى هذا القطاع المعقد من نشاط لغة النص الذي أشرنا إليه.

(٨)

ويبقى بعد ذلك البحث في العلاقات الجامعة بين وحدات النص القصصي بدءاً من الكلمة المفردة، وانتهاء بالسياق الجزئي. وكثير من رموز القصص تتجلي للناقد خلال بحثه عن هذه العلاقات الجامعة، وفيما يتعلق بالمفردات فالإطار الجامع هو التركيب الذي فصلنا القول فيه فيما مضى من جزئيات.

أما التراكيب فتشرع هي الأخرى في الارتباط فيما بينها والروابط الجامعة قسمان: لفظية (كحروف العطف مثلاً)، ومعنوية وهي الصلة الدلالية القائمة بين العبارات.

والحق أن الروابط اللفظية تكتسب أهميتها حين تكون لها دلالتها الذاتية المصاحبة، ويمكن أن نقارن ـ توضيحاً لهذه الفكرة ـ بين الواو بوصفها مجرد رابط لفظي، وبين حروف العطف الأخرى مثل (بل) و(لكن) وما إلى ذلك.

حروف العطف ذات الدلالة المصاحبة يكون لها قدرتها على توجيه الصلة الجامعة بين التراكيب المتوالية وجهة خاصة مثل: دلالة بل على الإضراب؛ تثبت ما بعدها وترد ما قبلها، في حين تبقي (أو) الدلالة متأرجحة صالحة على الانسحاب على ما قبلها وعلى ما بعدها.

أما الروابط المعنوية فهي بذاتها مؤشر على إحكام النص القصصي وترابط وحداته، ويصلح العثور على هذه الروابط كذلك أداة قياس لعمق التواصل مع النص. إذ يعتمد إدراك هذه الروابط على النظر الموازن بين الجمل المتوالية.

(٩)

وتتلاقى العبارات فيما بينها لتكون السياقات الجزئية، التي تمثل الوحدات الكلية الكبرى للنص القصصي، ويمكن أن نلتمس أقسام أخرى للنص، يراعي فيها عناصر البناء القصصي.

ولمّا ما كانت الأقسام التي يلتمسها الناقد فإن التحليل اللغوي يظل ذا إفادة بالغة في تحديد خصائص لغوية فارقة ترتبط بها بعض السياقات، وفي الكشف عن «الأدوات اللغوية» المأخوذ بها في الوصف مقارنة بالأدوات التي يتم بها تحريك الحدث أو التعقيب عليه. إذ يرتبط كل مكون من مكونات النص القصصي بطائفة من الظواهر الأسلوبية التي تحيل إليه.

وبعد

فإننا لا ندعي أن ما قدمناه من تصورات منهجية أو أوجه دلالية حق مقطوع بصحته، وحسبنا شرف الاجتهاد وإننا نتطلع إلى جهود تالية تقوّم مازلّ فيه هذا الطرح المنهجي من زلات، وحسبنا كذلك اننا قد اجتهدنا - ما وسعنا الاجتهاد - في الإفادة من جهود أساتذتنا الرواد الذين ارسوا ركائز النقد الأسلوبي في واقعنا النقدي المعيش ونرجو ان تتاح الفرصة لتطبيق ما قدمناه في هذه السطور من طرح منهجي في مقال تال ينصب على واحد من الأعمال القصصية بإذن الله.■

في التضمين اللغوي

أ . السعيد شنوقة*

يزخر الدرس اللغوي في اللغة العربية بجوانب مضيئة مشرقة تعكس رؤى ثاقبة لعلمائنا القدامى وتظهر جهدهم العلمي القيم الذي لم يكن ليقتصر في أغلب الأحوال على خدمة مستويات اللغة العربية الصوتية والصرفية والنحوية وإنما تجاوزها لغيرها من اللغات الإنسانية تجلية لما في اللغة من أسرار وقوانين وحقائق وضوابط تمكن مستعملي اللغة من توظيف أحسن واستغلال أنجع لتبليغ أدق وإبداع أكثر وأفضل. إن التراث اللغوي العلمي لا يخلو من قيمة وهذا أمر بديهي؛ غير أنه يحتاج لأن نعمق فيه البحث علنا نكشف فيه ما يفيدنا اليوم ويساعد على الانطلاق من جديد بعد ربطه ومقارنته بالجديد المعاصر. ونحن إن انطلقنا من هذه الأرضية نساهم في إثرائه وإن لم يكن لنا ذلك نكون قد قدمناه للقارىء وكشفناه له وعرفناه به فنحفزه إلى درايته وبحثه لأن الانطلاق إلى المستقبل من الحاضر لا يقصي أبداً الماضي وبذلك نكون قد جعلناه في هذا الخضم المعاصر يدرك أساسيات لغته وأساليب استعمالاتها في أبوابها اللغوية المختلفة التي تتسم من ناحية بالثبات على قوانين رغم المحاولات الساعية إلى تجديدها التي أثبت الزمن أنه لا طائل من ورائها؛ ولكنها تتميز من ناحية ثانية بجوانب متجددة لا سبيل إلى ردها وهو ما يمكن الوقوف عليه في مجالها الأسلوبي الذي يخضع للمقام الذي يكون فيه مستعمل اللغة وهو في الأصل متكون من ثلاثة عناصر: المتكلم والمخاطب والسياق. وقد أردنا في هذا المبحث أن نتناول باباً من أبواب اللغة العربية «هو التضمين» الذي يمثل أحد أبوابها الواسعة. ولا ريب في أن بحثه وبسطه يؤدي إلى كشفه باعتباره جانباً من الجوانب المحفزة على التقصي والتعمق في اللغة التي تمكن في كشف بعض أسرارها التي تشدنا نحوها مثل الإيجاز والتأمل في معناها وتعدد أساليب تعبيرها التي تسهم في التوسيع اللغوي وتكثير إجازتها.

وقد بنينا هذا البحث في إطار العناصر التالية:

أولاً ـ معنى التضمين.

ثانياً ـ التضمين في الأسماء.

ثالثاً ـ التضمين في الأفعال.

رابعاً ـ التضمين في الحروف.

أولاً ـ معنى التضمين

التضمين لغة:

* باحث جزائري

قال الزمخشري (ت٥٣٨هـ): «ضمن المال منه أي كفل له به. وهو ضمينه وهم ضمناؤه، وهو في ضمنه، وضمانه، وضمّنته إياه». ثم قال «ومن مجازه: ضمن الوعاء الشيء وتضمّنه وضمّنه إياه وهو في ضمنه. يقال: ضمن كتابه وكلامه معنى حسناً. وهذا في ضمن كتابه وفي مضموته ومضامينه» [١].

وقال ابن منظور (ت٧١١ هـ) في مادة (ضمن) «الضمين: الكفيل. ضمن الشيء وبه ضمناً وضماناً: كفل به» [٢]، ثم قال «ضمن الشيء بمعنى تضمنه ومنه قولهم مضمون الكتاب كذا وكذا» [٣]. وعرفه الجوهري (ت٧٢١) «ضمن الشيء بالكسر ضماناً: كفل به؛ فهو ضامن ضمين وضمنه الشيء تضميناً فتضمنه عنه مثل غرّمه، وكل شيء جعلته في وعاء فقد ضمنته إياه» [٤]. وذهب الشريف الجرجاني (ت ٨١٦ هـ) إلى أنه جعل الشيء في ضمن الشيء ومشتملاً عليه» [٥]. وقال بعض المحدثين «ضمن الرجال يضمن ضمناً وضمانة زمِنَ. وضمن الشيء ضماناً: كفله. ضمّن الشيء الوعاء: جعله فيه وتضمن الوعاء الشيء: اشتمل عليه. والضامن: الكفيل. والضمن: داخل الشيء. والضمانة: الحب. والضمن: العاشق» [٦]. ويطلق الضمان اليوم ويقصده به الكفالة [٧].

التضمين اصطلاحاً:

أورد علماء اللغة القدامى آراء مختلفة في التضمين؛ منهم ابن جني (ت ٣٩٢ هـ) الذي ذهب إلى «أن الفعل إذا كان بمعنى فعل آخر وكان أحدهما يتعدى بحرف والآخر بآخر؛ فإن العرب قد تتسع فتوقع أحد الحرفين موقع صاحبه إيذاناً بأن هذا الفعل في معنى ذلك الآخر؛ فلذلك جيء معه بالحرف المعتاد مع ما هو في معناه» [٨] واستشهد لهذا بقوله عز وجل «أحل لكم ليلة الصيام الرفث إلى نسائكم» [٩] مبيناً أنه لا يقال: رفثت إلى المرأة وإنما يقال رفثت بها، أو معها بيد أنه لما كان الرفث هنا في معنى الإفضاء وأنه يعدّي أفضى بـ (إلى) مع الرفث ليشعر أنه بمعناه [١٠].

ولعل أدق تعريف لدى القدامى وأوسعه ما أورد ابن هشام الأنصاري (ت ٧٦١ هـ) حين قال: «قد يشربون لفظا معنى لفظ فيعطونه حكمه ويسمى ذلك تضميناً. وفائدته أن تؤدي كلمة مؤدى كلمتين» [١١] واستشهد بالآية ذاتها التي ذكرها قبل ابن جني قائلاً: ضمن الرفث معنى الإفاضة فعدّي بإلى مثل: وقد أفضى بعضكم إلى بعض. والأصل أن يتعدى الرفث بالباء فيقال: أرفث فلان بامرأته. [١٢]

وجاء في مجمع اللغة العربية: التضمين أن يؤدي فعل أو ما في معناه في التعبير مؤدى فعل آخر أو ما في معناه فيعطى حكمه في التعدية واللزوم» [١٣].

وقد وصف تعريف ابن جني السابق بالنقص من بعض الدارسين لأنه لا يشمل المشتق وما في معناه إذا تعلق به جار ومجرور ولكونه لم يشمل الفعل المتعدي بحرف خاص فتعدى بنفسه أو ذلك الذي كان فعلاً لازماً فضمن معنى فعل متعد بنفسه [١٤] وقد تجنب الباحثون المحدثون هذا النقص فيما أورده ابن جني للتضمين في الأفعال وراحوا يدرسون أنواع التضمين في

تعريفات مفصلة منها:

التضمين هو أن يشرب فعل من الأفعال معنى فعل آخر لقرابة بينهما وقد يكونان كلاهما متعديين بأنفسهما أو يكون أحدهما متعدياً بنفسه والآخر بحرف الجر أو يحل حرف أحدهما محل الآخر. [١٥] ويؤخذ عن هذا التعريف تخصيص التضمين بالأفعال وبابه في الأصل جامع شامل؛ لذا أورد غيره ما هو أشمل في التعريف وأدق ومن غير أن يخص به الأفعال وهو ما أورده بعض الدارسين: «هو إشراب لفظ معنى لفظ آخر وإعطاؤه حكمه؛ فإذا كان اللفظ فعلاً تصرف في اللزوم والتعدي تصرف الفعل الذي أشرب معناه؛ فقد يكون الفعل لازماً فيتعدى بالتضمين أو يكون متعدياً فيلزم أو يستمر لازماً فيعدل به حرفه إلى حرف آخر» [١٦].

ومن التضمين ما قيل في تفسير الشبه المعنوي الذي يقع بين الاسم والحرف ويسبب له البناء. وقد ذكر منه ابن مالك (ت ٦٧٢ هـ): في شبه الأسم للحروف:

كالشبه الوضعي في اسمي جئتنا

والمعنوي في متى وفي هنا

فشبه الأسم للحرف في المعنى أن يشبه حرفاً موجوداً أو غير موجود فالأول مثل «متى» فإنها مبنية لشبهها الحرف في المعنى لاستعمالها في الاستفهام: متى تستقيم؟ وفي الشرط: متى تزرع تحصد فهي في الحالتين تشبه حرفاً موجوداً إذ هي في الاستفهام كالهمزة وفي الشرط كإن. أما شبهه لحرف غير موجود فمثل «هنا» بنيت لأنها أشبهت حرفاً كان من المفروض أن يوضع فلم يوضع [١٧]. وبهذا يفسر الشبه على أن يتضمن الأسم معنى من معاني الحروف كأن يتضمن الظرف معنى في: انتصر المسلمون ببدر [١٨]، والشرط في مثل «متى» التي تتضمن معنى إن.

وعرفه الزركشي (ت ٧٩٤ هـ) بأنه «إعطاء الشيء معنى الشيء وتارة في الأسماء وفي الأفعال وفي الحروف» [١٩].

ويبدو من هذه التعاريف أن التضمين هو أن توقع لفظاً موقع لفظ آخر لأنه يتضمن مدلوله، ويقع هذا في الأفعال والأسماء وكذلك الحروف.

ثانياً - التضمين في الأسماء:

حين فسر الزمخشري (ت ٥٣٨ هـ) قول الله عز وجل «ولتكبروا الله على ما هداكم» [٢٠] علق قائلاً: «وإنما عدي فعل التكبير بحرف الاستعلاء لكونه مضمناً معنى الحمد كأنه قيل: ولتكبروا الله حامدين على ما هداكم» [٢١] وأنت ترى أن الفعل (تكبروا) لا يتعدى بحرف الجر (على) غير أنه لما تضمن معنى الحمد جيء معه بهذا الحرف. فاللفظ الظاهر هو الفعل (تكبروا) إلا أنه تضمن مع ذلك معنى اسم هو الحمد؛ فكأنه قال كما ذكر المصنف (ولتكبروا الله حامدين). ونحن نفهم من هذا أن حامدين اسم فاعل بابه الإعرابي حال منصوبة؛ وعلى هذا يكون التضمين في الأسماء أن تورد فعلاً ظاهراً دالاً على معناه الوضعي وعلى معنى آخر للفظ محذوف كالحال المقدرة سابقاً بمعونة قرينة لفظية فيجتمع بذلك في التضمين معنيان. وقد أوجب السيوطي (ت ٩١١ هـ) اعتبار الحال وإلا كان مجازاً لا تضميناً كقوله عز وجل «يؤمنون بالغيب» [٢٢] فالحال هنا مقدرة محذوفة. قال الزمخشري: «وأما تعديته

بالباء فلتضمينه معنى أقر واعترف» [٢٣] أي مقرين ومعترفين.

ويوافق بعض المحدثين رأي السيوطي في عد التضمين في الأسماء من قبيل المجاز المرسل [٢٤] وداخلا في بابا مجاز الحذف أي حذف الحال محتجاً بقول الزمخشري أو حذف المعنى الأصلي نحو: أحمد إليك فلاناً أي أنهي إليك حمده. وهذا دأب البيانيين في التضمين البياني الذي كان الزمخشري أول قائل به يدل عليه ما ذهب إليه في الآية (١٨٥ من سورة البقرة) وغيره في الكشاف. ولم يكن جمعهم ليتصور معنيي الفعل السابق (لتكبروا) أنه مشرب بهما كما فعل النحاة [٢٥].

وقد عد البيانيون الاستعارة التبعية من طرق تخريج التضمين، وفي متعلق الجار والمجرور الذي يؤدي إلى أبواب المجاز المرحل في اللفظ المذكور أو المجاز بالحذف أو الكناية، والمعنى المتضمن تابعاً من توابع الفعل المذكور مدلولاً عليه بلفظ محذوف مقدر هو حال في الغالب فقالوا في قوله عز وجل (ولا تعد عيناك عنهم)[٢٦] قال الزمخشري: فإن قلت: «أي غرض في هذا التضمين، وهلا قيل: ولا تعدهم عيناك أو لا تعل عيناك عنهم؟ قلت، الغرض فيه إعطاء مجموع معنيين وذلك أقوى من إعطاء معنى فذ» [٢٧] ثم قال «ألا ترى كيف رجع المعنى إلى قولك: «ولا تقتحم عيناك مجاوزتين إلى غيرهم [٢٨]، ونحوه قوله تعالى «ولا تأكلوا أموالهم إلى أموالكم» [٢٩] أي ولا تضموها إليها آكلين لها» [٣٠] متجاوزتين: حال منصوبة. ومثلها: آكلين.

فأنت ترى اللفظ المذكور مستعملاً في حقيقته أما الملحوظ معناه فمحذوف لدليل في الكلام وهو حرف الإضافة (الجر) أو القرينة في حالة عدم وجود حرف الجر؛ فهو من باب مجاز الحذف. ويمكن للدارس أن يرى في جعلهم المحذوف أصلاً والفعل المذكور تابعاً بتقديره حالاً شيئاً من المبالغة وهو ما قالوه في قوله تعالى «ولا تأكلوا أموالهم إلى أموالكم» الآية بأن حقيقتها ولا تضموا أموالهم إلى أموالكم آكلين؛ على أساس الفعل الظاهر (تأكلوا) تابعاً للمقدر المحذوف: آكلين المؤدية لوظيفة الحالية.

ونجد في تضمين الأسماء أن يضمن اسم معنى اسم آخر مثل قوله عز وجل «حقيق علي أن لا أقول على الله إلا الحق» [٣١] فالاسم (حقيق) هنا من خلال معنى الآية الكريمة يتضمن اسماً آخر. ويمكن أن نتبين ذلك من خلال أوجه القراءات التي أوردها الزمخشري: «فيه أربع قراءات، المشهورة: وحقيق علي أن لا أقول وهي قراءة نافع. وحقيق أن لا أقول: وهي قراءة عبدالله. وحقيق بأن لا أقول وهي قراءة أبيّ. وفي المشهورة إشكال ولا تخلو من وجوه:

أحدها أن تكون مما يقلب من الكلام لأمن الإلباس كقوله وتشقى الرماح بالضياطرة الحمر. ومعناه: وتشقى الضياطرة بالرماح.

والثاني أن ما لزمك فقد لزمته فلما كان قوله الحق حقيقاً عليه كان هو حقيقاً على قول الحق أي لازماً له.

والثالث: «أن يضمن حقيق معنى حريص كما ضمن هيجني معنى ذكرني في بيت الكتاب» ثم قال:

والرابع وهو الأوجه: «الأدخل في نكت القرآن أن يعرف موسى في وصف نفسه بالصدق في ذلك المقام لاسيما وقد روي أن عدو الله فرعون قال له لما قال إني رسول من رب العالمين: كذبت. فيقول: أنا حقيق علي قول الحق أي واجب علي قول الحق أن أكون أنا قائله والقائم به» [٣٢]. قال أبو حيان ولا يتضح هذا الوجه إلا إن عنى أنه يكون «على أن لا أقول» صفة كما تقول: أنا على قول الحق، أي طريقي وعادتي قول الحق [٣٣]. فالتضمين بين الأسمين يتجه من ظاهر لفظ (حقيق) إلى حريص بالأقل وواجب على بالأكثر.

وتتضمن بعض الأدوات معنى الأسم فيكون لها محل من الإعراب مثل «كأين» في الأصل أداة؛ غير أنها نقلت إلى استعمال الأسماء المبهمة مثل: كم وكيف. قال الله تعالى «وكأين من دابة لا تحمل رزقها الله يرزقها وإياكم» [٣٤] أي كم من دابة. قال ابن هشام الأنصاري كأين في الأصل مركبة من كاف التشبيه وي (المنونة) وهي توافق كم في الإبهام والافتقار إلى التمييز والبناء ولزوم التصدير وإفادة التكثير تارة وهو الغالب فيها كقوله عز وجل «كأي من نبي قاتل معه ربانيون كثير» [٣٥] وندر إفادتها الأستفهام الذي لم يثبته إلا ابن قتيبة وابن عصفور وابن مالك، استدل عليه بقول أبي كعب لابن مسعود «كأي تقرأ سورة الأحزاب»؛ فقال: ثلاثاً وسبعين[٣٦].

والكلمة إذا ضمنت معنى غيرها ووصلت بصلتها لم يعد معناها الأول مراداً وإلا لزم الجمع بين الحقيقة والمجاز في لفظ واحد وهذا ممتنع

ومنه قول عز وجل «فلما آتوه موثقهم قال الله على ما نقول وكيل» [٣٧]. قال الزمخشري: «وكيل: رقيب مطلع» [٣٨]. بدليل كلمة (على) لا حقيقة الوكالة [٣٩]. وذلك لذهاب بعضهم إلى أن كلاً من التضمين والاستعارة في الحروف من قبيل التأويل والتوسع في استعمال اللفظ في غير معناه، وعلى هذا فإن الاستعارة التبعية في الحروف ليست سوى طريق من طرق تخريج التضمين والتأويل في الفعل ذاته أو في متعلق الجار والمجرور يؤدي إلي طرق أبواب المجاز المرسل في اللفظ المذكور أو المجاز بالحذف أو الكناية، وهذه - كما ترى - من مباحث علم البيان. إلا أن جل البيانيين والزمخشري في مقدمتهم قد جعلوا المعني المتضمن تابعاً من توابع الفعل المذكور يدل عليه اللفظ المحذوف المقدر حالاً كما مر أن ذكرناه قبل في الآيتين «ولا تعد عيناك عنهم» وقوله عز وجل «ولا تأكلوا أموالهم إلى أموالكم» أو علي تقدير أنه مفعول به في مثل: «أحمد إليك الله أي، أنهي إليك حمد الله»، فسبكوا من الفعل (أحمد) مصدراً مؤولاً بدون سابك كسبك الفعل بعد همزة التسوية[٤٠].

ويأتي التضمين في الأسماء أيضاً بذكر الفعل الدال على معناه الذي وضع له وكذلك على معنى المحذوف الذي يقدر حالاً في الغالب كما في قوله سبحانه «والذين يؤمنون بما أنزل إليك»[٤١] قال أبو حيان الأندلسي (ت ٧٥٤هـ): الإيمان التصديق وأصله من الأمن أو الأمانة ومعناهما الطمأنينة، منه صدقه أو آمن به: وثق به. والهمزة في أمن للصيرورة كأعشب، ثم قال: «وضمن معنى الاعتراف أو الوثوق فعدي بالباء»

وأضاف «وهو يتعدى بالباء واللام «فما آمن لموسى» [٤٢] والتعدية باللام في ضمنها تعد بالباء» [٤٣] ومن التضمين في الأسماء قوله تعالى «وهو الذي يقبل التوبة عن عباده» [٤٤] فجاء بـ «عن» لأنه ضمن التوبة معنى العفو والصفح[٤٥].

ثالثاً . التضمين في الأفعال :

التضمين في الأفعال أن نأتي بفعل يتعدى بحرف في معنى فعل آخر يتعدى بحرف آخر لأن هذا الفعل له معنى الفعل المضمن ونجريه مجراه في التعدية واللزوم ، وقد ذكرنا قبل ما ذكره ابن جني في هذا المعنى حيث قال «أن الفعل إذا كان بمعنى فعل آخر وكان أحدهما يتعدى بحرف والآخر بآخر ، فإن العرب تتسع فتوقع أحد الفرعين موقع صاحبه إيذاناً بأن هذا الفعل في معنى ذلك الآخر ، فبذلك جيء معه بالحرف المعتاد مع ما هو في معناه» [٤٦] ثم استشهد لذلك بآي الذكر الحكيم الذي ذكرنا تفصيله قبل هذا . ويبدو من قوله أنه يعد التضمين قياسياً باعتباره كما ذهب إلى هذا نحاة البصرة أنه من ضروب المجاز ، والمجاز قياسي . إلا أنه يشترط تقارب معنى الفعلين [٤٧] ونحن نفهم قياسية التضمين البياني مذهباً للبيانيين بغير خلاف . وقد قرر مجمع اللغة العربية بالقاهرة أن التضمين قياسي بثلاثة شروط : الأول : تحقق المناسبة بين الفعلين . الثاني : أن توجد قرينة دالة على ملاحظة الفعل الآخر ويؤمن معها اللبس . الثالث : أن يلائم التضمين الذوق العربي . مع أن المجمع اللغوي المذكور قد أوصى ألا يلجأ للتضمين إلا لغرض بلاغي [٤٨] . وهي شروط رآها بعض الدارسين قد استخلصت في علماء النحو والبلاغة وتوافق شروط المجاز نفسه الذي تكاثر سماته في أكثر كلامهم الذي قالوه في تخريج التضمين . وهذه الشروط على أي حال تكفي لاستعماله على ما استعمله العرب وتحقق الفائدة من اعتباره أحد طرق الإيجاز الذي يمثله أحد أركان البلاغة العربية وأهم أساليب التوسع اللغوي فيها [٤٩] .

ومن أمثلة التضمين في الأفعال قوله عز وجل «وإذا خلوا إلى شياطينهم» [٥٠] قال الزمخشري «خلوت بفلان وإليه : إذا انفردت معه ويجوز أن يكون من خلا بمعنى مضى ، وخلاك ذم : أي عداك ومضى عنك» [٥١] فعلى هذا : (خلوا) بمعنى (مضوا) . وهو ما ذهب إليه الزركشي حين قال في الآية الكريمة نفسها : «وإنما يقال خلوت به ، لكن ضمن «خلوا» معنى «ذهبوا» و«انصرفوا» وهو معادل لقوله «لقوا» ؛ وهذا أولى من قول من قال : إن «إلى» هنا بمعنى الباء أو بمعنى «مع» [٥٢] . ثم أضاف قول مكي : «إنما لم تأت الباء لأنه يقال : خلوت به إذا سخرت منه[٥٣] فأتى بـ (إلى) لدفع هذا الوهم» [٥٤] .

وذهب العلماء إلى أنه : يضمن الفعل غير المتعدى المتعدي واستشهدوا له بقوله عز وجل «لأقعدن لهم صراطك المستقيم» [٥٥] فقالوا : الصراط منصوب على أنه مفعول به والتقدير : لألزمن صراطك ، أو لألزمن بقعودي صراطك ؛ رغم أن الفعل «أقعد» غير متعد إلا أنه ضمن معنى فعل متعد بنفسه [٥٦] . وقالوا في الفعل «لتعودن» من قول عز وجل «أو لتعودن في ملتنا» [٥٧] بأنه ضمن معنى «لتدخلن» أو

«لتصيرن» (٥٨) وكذلك ضمنوا «لا تشرك» من قوله تعالى «ألا تشرك بي شيئاً» (٥٩) معنى «لا تعدل». والعدل: التسوية، معناه: لا تسو به شيئاً.

وجوز بعضهم كالزمخشري نصب «مقاماً» من قوله تعالى «عسى أن يبعثك ربك مقاماً محموداً» (٦٠) على الظرف مضمناً «يبعثك» معنى «يقيمك» وجوز مع هذا أن يكون حالاً بمعنى أن يبعثك ذا مقام محمود (٦١).

وهكذا نجد التضمين في الأفعال أنواعاً: منها ما يتعدى فعل بحرف يتعدى به فعل آخر لأنه تضمن معنى ذلك الفعل. ومنه أن يتضمن الفعل اللازم معنى الفعل المتعدي مثل تضمن الفعل «أحسن» من قوله عز وجل «وقد أحسن بي» (٦٢) معنى «لطف» فالفعل «أحسن» تعدى بحرف يتعدى به فعل آخر؛ لكنه لما تضمن هنا معنى «لطف» تعدى بالحرف الذي يتعدى به هذا الفعل وهو حرف الجر الباء؛ فجاء في قوله عز وجل «أحسن بي». ومثله ما ورد في قوله تعالى «ونصرناه من القوم» (٦٣)؛ فأصل (نصر) أن تتعدى بـ (على)؛ فتقول: (ونصرناه على)؛ غير أنه لما تضمن ههنا معنى جنبناه ومنعناه وكلاهما يتعدى بحرف الجر (من) أجرينا (نصر) مجرى: جنب أو منع (٦٤).

ونحن نفهم من هذا أن من الأفعال ما يأتي متعدياً بحرف ليس من عادته التعدي به فيحتاج إلى تأويله أو تأويل الحرف ليصح التعدي به؛ فالأول تضمين الفعل، والثاني تضمين الحرف.

وقد اختلف الدارسون لغويين ونحويين في أيهما أولى؛ فقال اللغويون وبعض النحاة التوسع في الحرف؛ بينما قال المحققون: التوسع في الفعل؛ لأنه في الأفعال أكثر؛ واستدلوا على هذا بالمثال: عيناً يشرب بها عباد الله. فأنت ترى أن الفعل «يشرب» يتعدى في الأصل بـ (من)؛ فتكون تعديته بالباء أما على تضمينه معنى (يروى ويلتذ) أو تضمين الباء معنى من نحو «أحل لكم ليلة الصيام الرفث إلى نسائكم» وقد مر معنا توضيح التضمين الوارد فيها. وهذا معناه أن الفعل يشرب عدّى بالباء لتضمينه معنى أحد الفعلين يروي أو يلتذ. (٦٥)

ولعله من المهم أن نقول أيضاً: إن التضمين يذكر ويطلق على غير ما سبق من المعاني المذكورة فيه، ويمكن أن نقف على هذا مثلاً فيما أورده الباقلاني (ت ٤٠٣ هـ) حين قال: «وأما التضمين فهو المحصول معنى فيه من غير ذكره له باسم أو صفة هي عبارة عنه» ثم صنفه صنفين:

الأول: ما يفهم من البنية مثل قولك معلوم؛ فإنه لابد أن يوجب عالماً.

والثاني: «تضمين يوجبه معنى العبارة من حيث لا يصح إلا به كالصفة بضارب يدل على مضروب» ثم قال: «والتضمين كله إيجاز (..) وأن «بسم الله الرحمن الرحيم» من باب التضمين لأنه تضمن تعليم الاستفتاح في الأمور باسمه على جهة التعظيم لله تعالى أو التبرك باسمه» (٦٦).

وقال غيره: هو نوع من المجاز لأن اللفظ فيه لم يوضع للحقيقة والمجاز معاً؛ فالجمع بينهما مجاز. ونوع من الإيجاز (٦٧) وهذه من طرق التعبير البلاغي. وهو واقع في القرآن خلافاً لما ذهب إليه البيانيون؛ منه قوله عز وجل «ولولا

عندنا ذكراً من الأولين لكنا عباد الله المخلصين»[٦٨]، وهو يطلق على إدراج كلام الغير في أثناء الكلام [٦٩] توكيداً للمعنى أو ترتيباً للنظم مثل قول الله عز وجل اسمه «قالوا أتجعل فيها من يفسد فيها ويسفك الدماء» [٧٠] وقوله فيما حكاه عن المنافقين «قالوا إنما نحن مصلحون»[٧١]. قال ابن منظور: والعظال في القوافي: التضمين [٧٢] (..) وعاظل الشاعر في القافية: «ضمّن» [٧٣]. وذكر أن عمر بن الخطاب قال لقوم من العرب «أشعر شعرائكم من لم يعاظل الكلام ولم يتتبع حوشيه» فلم يعاظل الكلام أي لم يحمل بعضه على بعض ولم يتكلم بالرجيع من القول ولم يكرر اللفظ والمعنى [٧٤].

وليس التضمين عند أبي الحسن الأخفش عيباً؛ لكن ابن جني رد على ما ذهب إليه الأخفش قائلاً: «هذا الذي رآه أبو الحسن من أن التضمين ليس بعيب مذهب تراه العرب وتستجيزه ولم يعد فيه مذهبهم من وجهين: أولهما: السماع. والثاني: القياس. فالسماع كثر وروده عنهم. أما القياس فلأن العرب قد وضعت الشعر وضعاً دلت به على جواز التضمين عندهم[٧٥]. ويظهر الوجه المقبول في حسن التضمين في القياس هو أنّ البيتين اللذين يتقاسمان المعنى منزلان كالجملة المعطوفة بعضها على بعض. ولا ريب في أن حكم المعطوف والمعطوف عليه يجريان مجرى العقدة الواحدة. وهو قياس يدعم حسن التضمين. ولكن الأمر الذي قبّح التضمين لأجله هو ما ذكره أبو الحسن الأخفش وغيره الذين ذهبوا إلى أن كل بيت من القصيدة شعر قائم بنفسه؛ فمن هنا قبّح التضمين. قال ابن جنّي: «وأما أبو الحسن فكان يروي ويعتقد أن العرب لا تستنكر الإقواء ويقول: قلّت قصيدة إلا فيها الإقواء ويعتل لذلك بأن يقول إن كل بيت منها شعر قائم برأسه» ثم أضاف: «وهذا الاعتلال منه يضعف ويقبّح التضمين في الشعر» [٧٧].

ومن المحدثين من ذهب إلى أن التضمين صورة من صور النقل الأسلوبي [٧٨] مستشهداً له بآي الذكر الحكيم منها قوله عز وجل «ثم بعثنا من بعدهم موسى بآياتنا إلى فرعون وملائه فظلموا بها» [٧٩] فظلموا بها أي كفروا بها. ففعل الظلم يتعدى في الأصل بنفسه ولما تضمن هنا معنى الفعل (كفر) تعدى بحرف الجر الباء الذي يتعدى به هذا الفعل الأخير [٨٠]. ومنه قول الله عز وجل «قل يا أهل الكتاب لا تغلوا في دينكم غير الحق»[٨١] الفعل غلا يغلو: فعل لازم،

بيد أنه ورد في الآية متعدياً نصب مفعولاً به هو (غير)، لأنه تضمن معنى لا تزيدوا أو لا تتقولوا، فأجري مجراه [٨٢].

رابعاً ـ التضمين في الحروف:

جاء في الكتاب «هذا باب حروف أجريت مجرى حروف الاستفهام وحروف الأمر والنهي» ذكرت فيه حروف النفي التي شبهها العرب بحروف الاستفهام فقدموا الاسم قبل الفعل لأن هذه الحروف غير واجبة مثلما كان ذلك في الألف وحروف الشرط في الأمر والنهي، فسهل بذلك تقديم الأسماء فيها لأنها نفي لواجب، وليست كحروف الاستفهام والجزاء وإنما هي مضارعة لها نحو: ما زيدا ضربته ولا زيدا

فتلة[٥٣] . وإن جعلت ما بمنزلة ليس الحجازية لم يكن إلا الرفع . ما زيد ضربته كأنك قلت : ليس زيد ضربته ، لأنك جيء بعد أن يحصل فيه ما هو بمنزلة فعل ترفع[٥٤] .

وقد خصص ابن جني (ت ٣٩٢ هـ) بابا للحروف التي يقع بعضها موقع بعض مقررا أن الناس يتلقونه بغير دقة وتمحيص وهو فن لا يكاد يحاط به وهو جدير بالاشتغال لأنه فصل لطيف في اللغة العربية حري بأن يفقهه المرء[٥٥] منها قولهم : إن (إلى) تكون بمعنى (مع) كقوله تعالى «من أنصاري إلى الله»[٥٦] أي مع الله . ومنها أن (في) تكون بمعنى (على) ، كقول الله عز اسمه «ولأصلبنكم في جذوع النخل»[٥٧] أي عليها ، وغيره كثير إلا أنه استدرك فقال : نحن لا نرد ذلك لكنه يكون بمعناه في موضع دون موضع بحسب السياق الذي يستدعيه ويسوغه[٥٨] .

ومن الحروف التي ذكرها جارية مجرى غيرها قول القحيف العقيلي يمدح حكيم بن المسيب القشيري :

إذا رضيت علي بنو قشير

لعمر الله أعجبني رضاها

أراد : رضيت عني ، فإذا رضيت عنه فقد أحبته ، وأقبلت عليه ، لذلك استعمل (على) بمعنى (عن)[٥٩] .

ويمكن الوقوف على شواهد غير قليلة من أثر التذكر المحكم في التضمين المتعلق بالحروف ، جاء في تفسير القرطبي (ت ٦٧١ هـ) قوله عز وجل «سبحانك لا علم لنا إلا ما علمتنا»[٦٠] : (ما) بمعنى الذي أي مصدرية بمعنى إلا الذي علمتنا ، أو إلا تعليمك إيانا[٦١] وقوله «اسجدوا لآدم»[٦٢] بمعنى «لأجله» إلى آدم . وقوله تعالى «فهي كالحجارة أو أشد قسوة»[٦٣] «أو» قيل هي بمعنى الواو قال «آثما أو كفورا» «عذرا أو نذرا» وقال الشاعر : (نال الخلافة أو كانت له قدرا) أي وكانت . وقيل : هي بمعنى بل كقوله تعالى «وأرسلناه إلى مائة ألف أو يزيدون»[٦٤] المعنى : بل يزيدون . قال الشاعر :

بدت مثل قرن الشمس في رونق الضحى

وصورتها أو أنت في العين أملح

أي : بل أنت . وقيل : معناها الإبهام على المخاطب . ومنه قول أبي الأسود الدؤلي :

أحب محمدا حبا شديدا

وعباسا وحمزة أو عليا

فإن يك حبهم رشدا أصبه

ولست بمخطئ إن كان غيا

ولم يشك أبو الأسود أن حبهم رشد ظاهر وإنما قصد الإبهام . وقد قيل له حين قال ذلك : شككت ! قال : كلا . ثم استشهد بقوله تعالى «وإنا أو إياكم لعلى هدى أو في ضلال مبين»[٦٥] وقيل معناها التخيير أي شبهوها بالحجارة وقيل : هي على بابها من الشك[٦٦] ومنه في قوله «واتبعوا ما تتلو الشياطين على ملك سليمان»[٦٧] أي على شرعه ونبوته . قال الزجاج : المعنى على عهد ملك سليمان . وقيل المعنى : في ملك سليمان يعني في قصصه وصفاته وأخباره . وقال الفراء : تصلح على وفي في مثل هذا الموضع[٦٨] .

قال أبو حيان : إن الملك ليس شخصا يتلى عليه فهو ليس في حكم : يتلى على زيد القرآن ، فلذلك قال بعض النحاة أن (على) تكون بمعنى

(في) أي تتلو في ملك سليمان. ثم أضاف قائلاً : «وقال أصحابنا لا تكون (على) في معنى (في) بل هذا من التضمين في الفعل ضمن تتقول : تعديت بعلى لأن تتقول : تعدى بها، قال تعالى «ولو تقول علينا»[٩٩] ومعنى «على ملك سليمان» أي شرعه ونبوته وحاله وقيل : على عهده وفي زمانه وهو قريب. وقيل : على كرسي سليمان بعد وفاته لأنه كان من آلات ملكه»[١٠٠].

وذهبوا في قوله عز وجل «ويكون الرسول عليكم شهيداً»[١٠١] أن «عليكم» بمعنى «لكم» أي يشهد لكم بالإيمان. وقيل يشهد عليكم بالتبليغ لكم وقيل : معناه بأعمالكم يوم القيامة[١٠٢].

وقد ذكر ابن هشام الأنصاري نفي البصريين إنابة الحروف بعضها عن بعض لأنهم يعدون ذلك من قبيل التأويل أو على تضمين الفعل معنى فعل يتعدى بذلك الحرف كما ضمّن بعضهم «شربن» في قوله : شربن بماء البحر. معنى (روين)، وأحسن بي. معنى لطف. أو على شذوذ إنابة كلمة عن أخرى. ويظهر ميل ابن هشام هنا لرأي الكوفيين إذ ذهب أن أكثر الكوفيين وبعض المتأخرين يجعلون إنابة كلمة عن أخرى شاذاً وأن مذهبهم أقل تعسفاً[١٠٣].

ويمكن القول : إن لما أورده ابن جني وابن هشام في هذه المسألة وجهين : الأول : إما أن يكون تضمين الحرف موقوفاً على السماع. وإما أن يكون الحرف قد وضع لمعنى واحد في الأصل ثم أجرى مجرى المجاز مثل استعارة البيانيين الحرف لمعنى آخر. وعلى هذا، إذا أخذنا بالرأي الأول بطل القول بالنيابة قياساً، وإن نحن أخذنا بالرأي الثاني بطل القول : أن الحرف الواحد يؤدي عدة معان من غير مجاز، هذا إذا سلمنا بما يقوله الكوفيون ومن تبعهم ورجح مذهبهم أو مال إليه كابن هشام الأنصاري.

ومهما يكن من أمر، فإن هذا الموضوع ينبغي أن ينظر فيه من خلال التركيب ودلالات الألفاظ يدل على هذا أنك تجد شواهد المجوزين للنيابة في الحروف قابلة للتأويل القريب المستساغ غير البعيد[١٠٤].

وقد دل اهتمام العلماء بمعاني الحروف ونيابة بعضها عن بعض على لطافة هذا الباب وأنه جدير بأن يفهم ويدرى لهذا ألف فيه البعض كالزجاج (ت ٣٣٧ هـ أو ٣٤٠ هـ) قال : (لما) تكون[١٠٥] بمعنى (لم) في نفي الفعل المستقبل كقوله عز وجل : «بل لما يذوقوا عذاب»[١٠٦] وقال الزركشي : أي لم يذوقوه فهي تدخل على المضارع وتقلبه ماضياً[١٠٧]. وبمعنى (إلا) كقول الله جل وعز «إن كل نفس لما عليها حافظ»[١٠٨] : أي إلا عليها. وإذا كان لها جواب فهي لأمر يقع بوقوع غيره بمعنى (حين) مثل قول الله تعالى «فلما آسفونا انتقمنا منهم»[١٠٩]. أي حين آسفونا[١١٠].

وكإجراء (في) مجرى (على) مثل قوله عز وجل «ولأصلبنكم في جذوع النخل»[١١١] : أي على[١١٢].

وانظر كيف يتحكم السياق وعلاقة المتكلم بالمخاطب في معاني (لعل)، فالمعنى الأول للشك قولك : لعل محاضرة تقع. غير أنك إذا واجهت من تخاطب بقولك : لعل محاضرة تقع؟ استفهام كأنك تقول : أتظن محاضرة تقع؟ ولها معنى الإيجاب عند قولك : لعل الله يحدث بعد

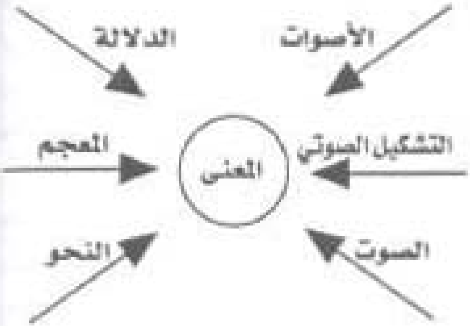
ذلك أمراً. [١١٣]. ولها معنى الرجاء كذلك. رغم ذهاب بعضهم بأنها لا تكون للترجي إلا في الممكن لأنه انتظار ولا ينتظر إلا فيما هو ممكن[١١٤]. ولها معان أخرى مبسوطة لدى الدارسين.

وقال في اللام: إنها تكون للملك والاستحقاق والاختصاص والأمر. بينما قسم غيره معانيها في الكلام على ثلاثة أقسام: متحرك لا يجوز إسكانه، ومتحرك يجوز إسكانه، وساكن يجوز تحريكه. فالأول نوعان. مفتوح ومكسور. وفي المفتوح ما هو أصلي وفرعي. فالأصلي فيه ستة أضرب: لام الابتداء، لام التوكيد، ولام القسم ولام الإيجاب: إن زيداً لقائم. ولام التعجب: يا للعجب. ولام الشرط مثل قوله تعالى «لئن أخرجتم لنخرجن معكم» [١١٥] وأما الفرعي فلام الجر مع المضمر في أربعة أمور: الملك كقوله «له ملك السموات» [١١٦] والاستحقاق كقوله عز وجل «ولهم عذاب واصب» [١١٧] والاختصاص مثل له مسجد. والعذر: لك جئت، أي لأجلك [١١٨] قال ابن ملك (ت ٦٧٢ هـ) في معانيه بعد ذكر إفادتها انتهاء الغاية [١١٩] في موضع سابق: واللام للملك وشبهه، وفي

تعدية ـ أيضاً ـ وتعليل قفي [١٢٠]

ويمكن الرجوع لتفصيل معانيها الواحد والعشرين في الذي أورده الصبان في حاشيته[١٢١] وإلى غيرها من معاني الحروف الأخرى.

وهكذا لابد من النظر للكلمة من خلال السياق والتركيب النحوي ومن خلال التفريق الذي يحدده علماء الدلالة كذلك بين المعنى الأولي أو المركزي للكلمة وبين المعنى الإضافي العرضي الثانوي أو التضمين على اعتبار أن المعنى هدف مركزي تتجه إليه جميع مستويات الدرس اللغوي كما يلي: [١٢٢].



ويستلزم ذلك ثلاثة عناصر: الأول: المتكلم. والثاني: المخاطب. والثالث: مقتضى الحال أو السياق الذي ذكرناه.

وزاد بعض الدارسين ما أطلق عليه المعنى الأيحائي من جهة التأثير الصوتي والعرفي والدلالي المرتبط بالكلمات [١٢٣] التي يتعلق بعضها ببعض، ويبني بعضها على بعض، لأن «اللفظ تبع للمعنى في النظم وأن الكلم تترتب في النطق بسبب ترتب معانيها في النفس» [١٢٤]، ولمعاني الكلمات إذن سياقات: سياق لغوي فعلي لا يتحدد معنى الكلمة فيه إلا بعلاقتها مع غيرها في السلسلة الكلامية، أما سياق الموقف فيبرز أنماط التغيير التي تلحق المدلولات باختلاف السياقات التي تستخدم فيها الكلمات وهو ما حدده بعض الدارسين في العناصر التالية: [١٢٥].

ـ تحليل السياق صوتياً وصرفياً ونحوياً ومعجمياً.
ـ بيان شخصية المتكلم والمخاطب والظروف

المحيطة بالكلام.

- بيان نوع الوظيفة الكلامية.

- بيان الأثر الذي يتركه الكلام.

والخلاصة :

- إن درس التضمين عند هؤلاء العلماء لغويين ونحويين وبيانيين قد قسم إلى تضمين نحوي وتضمين بياني، ونحن نوافق بعض الدارسين الذين لم يروا فرقاً بينهما في واقع الاستعمال وإنما الفرق بين تأويل النحاة وتأويل البلاغيين رغم ذهاب بعضهم في تحديد صلته بالإعراب والبيان؛ فمثل ارتباطه بقوانين الإعراب في تعدية الفعل بنفسه أو تعديته بالحرف. بينما دلت صلته بعلم البيان في الذي يفهم من جهة التعريف بالمعنى.

- إنه يفيد التعبير الكلامي في الإيجاز؛ لأنه يفهم من معنيين بلفظ واحد.

- التضمين أحد أساليب التوسع اللغوي. ولما كانت شروطه المقدمة من مجمع اللغة العربية هي شروط المجاز ذاتها فإن هذا يمثل ضماناً لاستعماله في الكلام على سمت استعمالات العرب ولكن في إطار حاجيات العصر اللغوية. وجانب الفائدة التي نقصدها هنا بقاؤه نوعاً من الإيجاز الذي يشكل أحد أركان البلاغة في اللغة العربية الجميلة.

- يعد الزمخشري أول القائلين بالتضمين البياني.

- جعله بعضهم في الأسماء والأفعال والحروف؛ بيد أن البصريين رفضوا أن تنوب الحروف بعضها عن بعض.

- وصف بعضهم التضمين عند القدامى بالاضطراب وسحب هذا الوصف على ما ذهب إليه مجمع اللغة العربية والسبب أن درسهم هذه المسألة لم تكن في منظور الدرس الأسلوبي الحديث.

- ليس التضمين مسألة ثابتة جامدة لأن يتفق عليها الدارسون لأن وظيفته وفائدته إنما هي التعبير و الإبانة مع الإيجاز وهو صورة تعبيرية تجاري التجربة الإنسانية وتساعد صاحبها في التبليغ و التواصل والإبانة.

- هو مسلك من مسالك التعبير في اللغة العربية يراعى فيه السياق؛ فلا يصح إغفال السياق الذي توظف فيه الكلمة، وأن ينظر لها مع ذلك من خلال التركيب النحوي وأن يعتبر ما ذهب إليه علماء الدلالة في التفريق بين المعنى الأولي أو المركزي والمعنى الإضافي العرضي الثانوي أو التضمين وذلك قبل أن نحدد معنى الكلمة نهائياً. بل ونزيد على ذلك النظر في تأثيرات المعنى الإيحائي: الصوتية والعرفية والدلالية ذات الصلة بالكلمات المجازية.

ولا يخفى ما في أسلوب التضمين من فتح مجال البحث والتقصي وتعميق الفكر الذي يسهم في تجلية الحقائق الخفية باللغة ويساعد على معرفة الانجذاب الذي يشد النفوس نحوها.

ولما كان التضمين يسهم في تعدد أساليب التعبير؛ فإنه بهذا يزيد اللغة العربية ثراء.■

هوامش ومراجع البحث

١ - أساس البلاغة، دار المعرفة، بيروت (د. ت) ص ٢٧٢.

٢ - لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط١، ج ١٣، ص ٢٥٧ (ضمن).

٣ ـ م ن، ج ١٣، ص ٢٥٧ .

٤ ـ مختار الصحاح، تحقيق محمود خاطر، طبعة جديدة، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت ١٩٩٥، ج١، ص ١٦١ .

٥ ـ التعريفات، تحقيق إبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي، بيروت، ط ١، ١٤٠٥ هـ، ص ١٤٨ .

٦ ـ محمد فريد وجدي، دائرة معارف القرن العشرين، دار المعرفة بيروت، (د. ت)، ج ٥ ص ٦٥٤ (ضمن).

٧ ـ أنظر، م ن، ج ٥، ص ٦٥٤ .

٨ ـ الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، المكتبة العلمية (د. ت)، ج ٢، ص ٣٠٨.

٩ ـ البقرة: ١٨٧ .

١٠ ـ أنظر، م ن، ج ٢، ص ٣٠٨.

١١ ـ مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تحقيق د. مازن المبارك ومحمد علي حمد الله، دار الفكر بيروت، ط ٦، ١٩٨٥م، ج ١، ص ٨٩٧، ٨٩٨.

١٢ ـ م ن، ج ١، ص ١٨١ .

١٣ ـ مجلة مجمع اللغة العربية بالقاهرة، ج ١، ص ١٨٠ .

١٤ ـ م ن، ج ١، ص ١٨١ .

١٥ ـ د. جواد مصطفى/، دراسات في فلسفة النحو، مطبعة أسعد، بغداد ١٩٦٨م، ص ٩٨ . وكذا، عبد الجبار ترامة، التعدية والتضمين في الأفعال في العربية ـ دراسات في النحو العربي، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، ١٩٩٤، ص ٩١ .

١٦ ـ الزعبلاوي صلاح الدين، مسالك القول في النقد اللغوي، ط ١، الشركة المتحدة للنشر والتوزيع، دمشق، ١٩٨٤م، ص ١٩١ .

١٧ ـ أنظر، شرح ابن عقيل (ت ٧٦٩ هـ) على ألفية ابن مالك، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد دار الفكر، ط ١٦، ١٩٧٤م، ج ١، ص ٣٠، ٣١، ٣٢ .

١٨ ـ راجع، ابن جني، الخصائص، ج ٢، ص ٣١٥ . وكذا، ابن هشام، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، ج ١، ص ١٤١/٦٨٧ وكذا، عبد الجبار ترامة التعدية والتضمين في الأفعال في العربية، ص ٣١ .

١٩ ـ البرهان في علوم القرآن، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٨٠م، ج ٣، ص ٣٣٨ .

٢٠ ـ البقرة: ١٨٥ .

٢١ ـ الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط ١، ١٩٧٧م، ج ١، ص ٣٣٧ .

٢٢ ـ البقرة: ٣٠ .

٢٣ ـ الكشاف، ج ١، ص ١٢٦، ١٢٧ .

٢٤ ـ المجاز المرسل كلمة استعملت في غير معناها الأصلي لعلاقة غير المشابهة مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الأصلي.

٢٥ ـ أنظر، عبد الجبار ترامة، التعدية والتضمين في الأفعال في العربية، ص ١٠٠ .

٢٦ ـ الكهف: ٢٨ .

٢٧ ـ الكشاف، ج ٢، ٤٨١ .

٢٨ ـ م ن، ج ٢، ٤٨١ .

٢٩ ـ النساء: ٢ .

٣٠ ـ م ن، ج ١، ص ٤٩٥، ج ٢، ص ٤٨١ .

٣١ ـ الأعراف: ١٠٥ .

٣٢ ـ الكشاف، ج ٢، ص ١٠٠، ١٠١ . وكذا، أبو حيان الأندلسي، البحر المحيط في التفسير، طبعة جديدة بعناية الشيخ عرفات العشا حسونة، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٩٢م، ج ٥، ص ١٢٨ .

٣٣ ـ البحر المحيط في التفسير، ج ٥، ص ١٢٨ .

٣٤ ـ العنكبوت: ٦٠ .

٣٥ ـ آل عمران: ١٤٦ .

٣٦ ـ أنظر، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب تحقيق حنا الفاخوري، دار الجيل، بيروت، ط ١، ١٩٩١م، ج ١، ص ٣١٦.

٣٧ ـ يوسف: ٦٦ .

٣٨ ـ الكشاف، ج ٢، ص ٣٣٢.

٣٩ ـ أنظر. عبد الجبار ترامة، التعدية والتضمين في الأفعال في العربية، ص ١٠٢، ص ١٠٣ .

٤٠ ـ أنظر، م ن، ص ١٠٩ .

٤١ ـ البقرة: ٥٤ .

٤٢ ـ يونس: ٨٣ .

٤٣ ـ البحر المحيط في التفسير، ج ١، ص ٦٥ .

٤٤ ـ الخصائص، ج ٢، ص ٣٠٨.

٤٥ ـ الشورى: ٢٥ .

٤٦ ـ الزركشي، البرهان في علوم القرآن، ج ٣، ص ٣٣٩ .

٤٧ ـ انظر ابن جني الخصائص، ج ٢، ص ٣٠٨ .

٤٨ ـ أنظر. مجمع اللغة العربية بالقاهرة ج ٤ ص ١٨٠، ١٨١ . وكذا، عبد الجبار ترامة التعدية و التضمين في الأفعال العربية. دراسات في النحو العربي. ١٠٧ .

٤٩ ـ أنظر، م ن، ج ١، ص ١٩٥ .

٥٠ ـ البقرة: ١٤ .

٥١ ـ الكشاف، ج ١، ص ١٨٤ .

٥٢ ـ البرهان في علوم القرآن، ج ٣، ص ٣٣٩ .

٥٣ ـ أنظر، الزمخشري، الكشاف، ج ١، ص ١٨٤ .

٥٤ ـ البرهان في علوم القرآن، ج ٣، ص ٣٣٩ .

٥٥ ـ الأعراف: ١٦ .

٥٦ ـ أنظر، الزمخشري، الكشاف، ج٢، ص ٧٠ . وكذا، أبو حيان الأندلسي، البحر المحيط في التفسير، ج ٥، ص ٢١، والزركشي، البرهان في علوم القرآن، ج ٣، ص ٣٤٠ .

ـ إبراهيم: ١٣.
ـ أنظر: الزمخشري، الكشاف، ج ٢، ص ٣٧٠، وكذا: الزركشي، البرهان في علوم القرآن ج ٣، ص ٣٤٠.
ـ الحج: ٣٦.
ـ الإسراء: ٧٩.
ـ أنظر: الكشاف، ج ٢، ص ٤٦٢، وكذا: الزركشي، البرهان في علوم القرآن، ج ٣، ص ٣٤١، والمقام المحمود الذي يحمد القائم فيه وكل من رآه وعرفه، وهو يطلق في كل ما يجلب الحمد من أنواع الكرامات، وقيل: هو الشفاعة؛ عن أبي هريرة عن النبي ـ صلى الله عليه وسلم ـ هو المقام الذي أشفع فيه لأمتي.
ـ يوسف: ١٠٠.
ـ الأنبياء: ٧٧.
ـ أنظر: كتب ورسائل ابن تيمية (ت ٧٢٨ هـ) في التفسير، تحقيق عبد الرحمن محمد قاسم النجدي، مكتبة ابن تيمية، ج ص ٣٤٢، وكذا: محمد حسن عواد، تناوب حروف الجر في لغة القرآن، دار الفرقان للنشر والتوزيع، عمان، ط ١، ١٩٨٢م، ص ٥٤.
ـ أنظر: محمد بن محمد بن محمد الغزي (ت ١٠٦١ هـ)، إتقان ما يحسن من الأخبار الدائرة على الألسن، تحقيق خليل محمد العربي، الفاروق الحديثة، القاهرة، ١٤١٥ هـ، ج ٢، ص ...
ـ إعجاز القرآن، إعداد ممدوح حسن محمد تصدير طه عبد الرؤوف سعد، دار الأمين، ط ١، ١٩٩٣م، ص ٣٤٦، وانظر: الزركشي، البرهان في علوم القرآن، ج ٣، ص ٣٤٣.
ـ أنظر: الزركشي، البرهان في علوم القرآن، ج ٣، ص ٣٤٣، وكذا: محمد بن محمد بن محمد الغزي، الإتقان، ج ٢، ص ١١٠، ٢٤٣.
ـ الصافات: ١٦٩.
ـ م ن، ج ٣، ص ٣٤٣، ٣٤٤، وكذا: محمد بن محمد بن محمد الغزي، الإتقان، ج ٢، ص ٢٤٣.
ـ البقرة: ٣٠.
ـ البقرة: ١٣.
ـ التضمين في الشعر ألا يستقل البيت بمعناه بل يكون المعنى مقسوماً بين بيتين؛ فالمضمن من أبيات الشعر ما لم يتم معناه إلا في البيت الذي بعده: أنظر: ابن منظور، لسان العرب (ضمن) ج ١٣، ص ٢٥٩.
ـ لسان العرب مادة (ع، ظ، ل)، ج ١١، ص ٤٥٧.
ـ أنظر: قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧ هـ) نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي ط ١ مطبعة الكليات ـ الأزهرية ـ القاهرة، ١٩٧٨ ص ١٧٤، ولسان العرب ج ١١، ص ٤٥٧.
ـ م ن، ج ١٢، ص ٢٥٩.

٧٦ ـ الإقواء: المجرى الذي هو حركة الروي المطلق بكسر وضم وهما من عيوب القافية: أنظر قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص ١٨١.
٧٧ ـ الخصائص، ج ١، ص ٢٤٠.
٧٨ ـ أنظر، د. تمام حسان، البيان في روائع القرآن، دراسة لغوية أسلوبية للنص القرآني، عالم الكتب، القاهرة، ط ١، ١٩٩٣م، ص ٣٤٩.
٧٩ ـ الأعراف: ١٠٣.
٨٠ ـ أنظر: م ن، ص ٣٥٠.
٨١ ـ المائدة: ٨١.
٨٢ ـ أنظر: م ن، ص ٣٤٩.
٨٣ ـ سيبويه (ت ١٨٠ هـ) الكتاب، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت ط ١ (د. ت)، ج ١، ص ١٤٥.
٨٤ ـ م ن، ج ١، ص ١٤٦.
٨٥ ـ الخصائص، ج ٢، ص ٣٠٦ وما بعدها.
٨٦ ـ الصف: ١٤.
٨٧ ـ طه: ١٤.
٨٨ ـ الخصائص، ج ٢، ص ٣٠٧، ٣٠٨.
٨٩ ـ أنظر: م ن، ج ٢، ص ٣١١.
٩٠ ـ البقرة: ٣٢.
٩١ ـ الجامع لأحكام القرآن، دار إحياء التراث العربي، بيروت (د ت)، ج ١، ص ٢٨٥.
٩٢ ـ البقرة: ٣٤.
٩٣ ـ البقرة: ٧٤.
٩٤ ـ الصافات: ١٤٧.
٩٥ ـ سبأ: ٢٤.
٩٦ ـ تفسير القرطبي، ج ١، ٤٦٣.
٩٧ ـ البقرة: ١٠٢.
٨٩ ـ م ن، ج ٢، ص ٤٢.
٩٩ ـ الحاقة: ٤٤.
١٠٠ ـ البحر المحيط في التفسير، ج ١، ص ٥٢٢، ٥٢٣.
١٠١ ـ البقرة: ١٤٣.
١٠٢ ـ تفسير القرطبي، ج ٢، ص ١٥٦.
١٠٣ ـ مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، ج ١، ص ١٥١.
١٠٤ ـ أنظر: د. محمد حسن عواد، تناوب حروف الجر في لغة القرآن، دار الفرقان للنشر والتوزيع، عمان، ط ١، ١٩٨٢م، ص ٢٠.
١٠٥ ـ كتاب حروف المعاني، تحقيق د. علي توفيق الحمد، مؤسسة الرسالة بيروت، ط ١، ١٩٨٤م، ج ٤، ص ١١.
١٠٦ ـ ص: ٨.
١٠٧ ـ أنظر: البرهان في علوم القرآن، ج ٤، ص ٣٨١: نجد

كثرة التجارب الأنثوية الجنينية التي لم يقيض لها الاستمرار في الإبداع ولأسباب مختلفة (سيناء ماضي، رولا حسن، ميادة نابيندي..........) بحيث لم يبق من المواظبات على الكتابة الإبداعية من بنات هذا الجيل سوى غالية خوجة التي تتالت مجموعاتها الشعرية، وواظبت على الحضور والنشر في الدوريات المحلية والعربية، رغم ما تعانيه قصيدتها من تهافت على الشكل، وإقحام لمفردات غريبة عن حقول الدلالة العامة لفكرة النص، مما أصاب قصائدها بالتكلف نتيجة شح التلقائية والشحنة الوجدانية لحساب تراكم الجمل والتراكيب الذهنية المكثفة بالرتوش الشكلية دون أن تخوض في أعماق المعنى الثري بما فيه الكفاية.

● غياب النقد المنهجي والموضوعي عن كتابات هذا الجيل ساهم في إغفال خصوصيته، وأدى إلى تصدي بعض من شعراء هذا الجيل لمهمة نقد تجاربه، وغربلة الأعمال الكثيرة التي صدرت خلال عقد من الزمن، وهذا الأمر أعاق ظهور بعض الأصوات التي اقتنعت بالظل وامتنعت عن التلاقح، وعن الاندماج في الحركة الشعرية لهذا الجيل بفاعلية، كما ساهم هذا الغياب النقدي في حدوث فوضى شعرية تجاور فيها الغث والأصيل، وتسربت الكثير من الأعمال المتصفة- زوراً- بالشعرية.

● أما القصائد الكلاسيكية المكتوبة على عمود الشعر فقد ضاقت كثيراً على أفكار شعراء هذا الجيل الذين لم يجدوا فيها الشكل الملائم لصياغة مواقفهم من العالم المتغير من حولهم، وإن جرب البعض منهم كتابة بعض النصوص المتفرقة في ثنايا مجاميعهم، ربما لرغبة في داخلهم للإشارة إلى أن هذا الشكل لم يزل حياً برزق، ويستطيع أن يستوعب توتراتهم، وإلهاماتهم التي تشدهم ببعض الوشائج الغامضة إلى ذلك التراث الفذ الذي تركه الأسلاف ولا سيما قصائد المتنبي، والمعري، وأبي تمام، والمتصوفة.........

وقد نجحت بعض هذه النصوص في استمالة الموضوع للشكل، بحيث حقق التوازن الدقيق المطلوب بينهما، دون أن يطغى أحدهما على الآخر (منير خلف، عبد الناصر حداد، عيسى إسماعيل، مالك الرفاعي......)

● ولابد من الإشارة في نهاية هذه العجالة النقدية إلى بروز عدة أسماء نشرت قصائدها في عقد التسعينات ولم يتسن لها نشر مجموعاتها الشعرية إلا بعد انصرام العقد الأخير من الألفية الثانية أمثال (د.حمزة رستناوي، سامر رضوان، عمر أدلبي، أنور عمران، تمام التلاوي) وغيرهم ممن نضجت أدواتهم في نهاية عقد التسعينات ولسهولة التصنيف تم اعتماد الشعراء الذين أصدروا أولى مجموعاتهم في فترة عقد أولى التسعينات.

● شكلت الجوائز الأدبية حالة من التعويض لدى الكثير من شعراء هذا الجيل، حيث ساهمت هذه الجوائز في التعريف بشعرهم وتقديمه إلى القارىء العربي، وأثبتت من جهة أخرى وجود تجارب أصيلة وجادة تستحق نيل نصيبها من الاهتمام، فنال جائزة د. سعاد الصباح كل من الشعراء: نصرت حبش، ركان الصفدي، منير خلف، أيمن معروف، عيسى إسماعيل، عبد الناصر حداد، غالية خوجة، أديب حسن محمد،

عمر إدلبي، تمام التلاوي، أنور عمران...

فيما نال جائزة الشارقة الشاعران : أيمن معروف، عمر إدلبي،

ونال جائزة عبدالوهاب البياتي كل من الشاعرين عيسى الشيخ ، أديب حسن محمد

هذه الجوائز الأدبية وإن كانت لا تعني معياراً أو امتيازاً إلا أنها تشكل مؤشراً مهماً على سعي أبناء هذا الجيل للارتقاء بتجاربهم ■

يجلس في المقهى

أيمن إبراهيم معروف*

١ - يجلس فى المقهى

لا يكتب أغنيةً...
لا يشرب غليوناً...
لا ينتظر امرأة...
لا يبحث عن أحد ما...
يجلس في المقهى
يحدّق في الناس الآتين
رجل في عمر الخمسين

* * * * *

٢ - تلك شرفتها

(ومأت لي
ولم تتكلم
وحقت بداهة قلبي
ولم تتكلم
وقالت كلاماً كثيراً
ولم تتكلم)

....

....

تلك شرفتها
كم أنا الآن في صمتها...... أتهدم

٣ - وجه

ذلك الآن وجهي
وتلك علاماته
.. محض ما يتشكل في العتم
من بدد... ونقط
تلك صورته
- دون جدوى-
فقط

* * * * *

٤ - يا امرأة

... يا امرأة
كيف أني ازاؤك تهت
وتاهت تفاصيل قلبي على شرفتيك
ووردة روحي كذلك
أنا صرت أنت
أراك مبعثرة (في) خلائي
... أرى صورتي من خلالك■

هوامش

*من مواليد ١٩٦٧ ،.... صدر له: ١- احتفالات ١٩٩٦ ،
٢- العابر ١٩٩٩

بعد ثلاثين موتاً من العمر

نصرت حبش*

وبعد ثلاثين موتا من العمر
بعد كلام كثير
وبضع نساء شممت أزاهيرهن
ونهر من الحبر
وامرأة من حرير
وطفله

* * * * *

وبعد ثلاثين موتاً من العمر
هاأنت تحمل بحراً على كتفيك
وتغرق في نصف قبله

* * * * *

وبعد ثلاثين موتاً من العمر
ها أنت تقرأ كف الخريف
وتبصر أن نبياً على كتفه نجمتان
سيرمي بأزهار عمرك في نهر دجله

* * * * *

وها أنت أنت
نبي أعاد قليلاً من الرمل تبراً
وحين أعاد النجوم إلى الأرض
حين استراح على صخرة
حين علم أزهاره أن تقول: ربيع عليكم
أضاع كتابه.
وبعد ثلاثين موتاً من العمر
ها أنت أنت
صبي بلا لعب وأغان
يعد النجوم
ويعدو على فرس قصبي
يقيس الدروب

* * * * *

وها أنت أنت
صبي تقاد عصافيره للمنافي
وأزهاره للحروب

* * * * *

وها أنت يا مالك الكلمات الشهيدة تهدر حبراً كثيراً
لتسرق تاج الملوك لنمله
وها أنت يا ملك الطرقات البعيدة
ترغل في ملكوت الجراد، وتزرع عمراً قصيراً
لتزرع- يا حارس الأرض-
في ضفة الناي نخله■

هوامش

* صدر له: بعد ثلاثين موتاً من العمر ١٩٩٥

تمثال الجمال

نور الدين صمود*

أيا من تلوحين للعين ينبوع حب، وكون جمال
ويا من بهاؤك فوق التصور، فوق حدود الخيال
ويا من أفكر فيك بدون كلال
لأنت لقلبي السنا والندى والظلال
وأنت التي بالهوى والشذى، أنطقتني
وأنت التي بسنا حسنها حيرتني
وظلت أمامي تلوح كأحلى سؤال..
عن الهائمين بأبهى ذوات الجمال
أقول لنفسي،
وأسأل حسي:
لماذا يرفرف في الصدر قلبي
إذا ما رأيت بهاك؟
وأسأل: أين أراك؟
أفي الواقع الحلو؟ أم في الخيال؟
وهل نلتقي في ضفاف المحال؟
وهل أنت فوق المنى والمنال؟
ودونك غابات شوق
وأشجار توق
وأنهار ذوق
وكون جمال؟
وأشعر أنك دفتر أشعار حب
وديوان شعر تدفق فيّ
وأنك أدنى من القلب، أقرب مني إليّ
وأنك مني خرجتِ
وأنك فيّ حللتِ
كما حلت الروح في الجسد الهامدِ
فدبت به رعشات الحياة
وأركض قلبي في الصدر كالفرس الشاردِ
وأومن أنك فيّ اندمجتِ
وأنك فيّ انسكبتِ
كإيمان أهل الحلول
وأحتار ماذا أقول
وأشعر حينا بأنك أبعد من كل شيّ
وتفصلني عنك صحراء شوك يباب
وأكوام رمل وبحر سراب
فأهرقت في القيظ نهرا
بصحراء روحي
وأنبت زهرا
وضوعت عطرا
وأصبحت مرهم كل جروحي
فمن أين، قولي، ترى قد طلعت..
طلوع الدليل على الحائرين..
بقلب الصحارى؟

* شاعر تونسي

ومن أين لي قد نبعت،
كنبع ماء؟
كصوب الرّهام..
على الظامئين الحيارى؟
ومن أين لي قد أتيت
كما جاء بعد الشتاء الربيع؟
ومن أين جئت
بهذا الصفاء
بهذا البهاء
بهذا الكمالّ؟
أمن قصص الوجد والعشق في ألف ليله
روتها شهرزاد على شهريار؟..
إذا الليل أسدل ألف ستار..؟
إلى أن يؤذن ديك الصباحْ..؟
وهل جئت مما حكاه رواة الأساطير في
الغابرين؟
يسائل: من أين يأتي جمالك هذا البديعْ؟
وكيف أراه وليداً جديداً
على مقلتي يتجدد؟
وكيف أراه وحيداً فريدا
على مهجتي يتمدّدْ؟
وأحسب هذا الجمال قصيدا
على مسمعي يتردّدْ؟
وما سر حسنك في كل عين؟
يسائل: كيف أراك وأين؟
أأنت إنسانة أم ملاكْ؟
أأنت حورية البحر صاحبة السحر، فيما..
رواه رواة الأساطير عن فاتنات العذارى؟
يمشين على الصخر، أو سرن فوق الرمالْ
يمشين حيارى؟

وأشعر حين أراك
بأنك بستان كرْمٍ..
تدلّتْ عناقيده كالثريات مشرقة مثل أكياس نور
وأنك غابة ورد
وألحان وجد
وروضة فل
ووارف ظلٍ
ومسك فتيت
وأنك ناصع ثلج يلألىء فوق رؤوس الجبال
ويغمر بالنور والنور كل المروج
فتبصره العين نبع جمال
ويبعث في أعين الناظرين الخدر
وقد لحت للعين مثل اعتماد[1]
تطل على غابة اللوز من شرفة النوم في قصر
إشبيليه
وكنت إزاءك مثل ابن عباد سيّج باللوز قصره
فظل يفتح في البرد زهره
ويغمره بالأريج
لكي ما تراه اعتماد، بأزهاره، غابة كللتها الثلوج
وقد عممت شامخات الجبال
وقد لحت للأعين الهاجعات
كتمثال فينوس أو عشتروت؟
يشيع الصفا والبهاء
وقد لحت للأعين الجائعات
كسلة خوخ وتين وتوت
شهياً لذيذاً، إذا الصيف جاء
وإذ تقفين أمامي بقدك بين جميع النساء
تلوحين كالشوحة الفارعه[2]
تمد صنائرها الرائعة
وتسمق نحو السماء

وتمضي تلثمه على الغاب مثل العذارى
وأمضي أحدق فيك كعباد شمس يغازل شمس النهار؛
ويرمق إشعاعها في الصباح
ويذهل في حسن ألوانها إذ يودعها في المساء
وأرمق حسنك مثل الفراش
ينام بحضن الزهور
ويجعل منها فراش
ويغمض عينيه في الليل فرط الضياء
ليصهره عشقه في اللهب
ويجعله رائعا صافيا كالذهب
فحسنك نار
وحسنك نور
أيا من تلوحين للعين بفرح حب، وكون جمال■

---

١ – اعتماد الرميكية شاعرة أندلسية كانت جارية لرميك بن الحجاج فنسبت إليه، ورآها المعتمد بن عباد ملك اشبيلية قرب بركة كانت تورد غنمها منها فسمعته يقول صدر بيت هو (صنع الريح على الماء زرد) وطلب من وزيره ابن عمار إجازته أي إكماله، فبادرتهما بقولها على الفور: (أي درع لقتال لو جمد) فنالت إعجاب المعتمد وتزوجها وأنجبت له عدة أمراء وشاعرة اسمها بثينة. ولها معه حكايات طريفة منها أنها رأت بعض نساء البادية بإشبيلية يبعن اللبن في القرب وهن ماشيات في الطين، فاشتهت أن تفعل فعلهن، لأنهن ذكرنها شبابها في البادية، فأمر المعتمد بالعنبر والمسك والكافور وماء الورد، وصيرها جميعا طينا في قصره وجعل لها قربا وحبالا من ابريسم أي حرير، فخاضت هي وبناتها وجواريها في ذلك الطين، ومن أخبارها معه أنها تمنت أن ترى في اشبيلية الثلج يكسو الجبال والأشجار كما كانت تراه في غرناطة فأمر بزرع أشجار اللوز حول قصره فكانت تراه كالثلج عندما يزهر في فصل الشتاء، ولأسباب يطول شرحها أغار يوسف بن تاشفين على اشبيلية فأسر المعتمد واعتماد وأرسلهما الى اغمات بالمغرب وهناك قالت له في وقت ضيق أنها لم تر معه الا الشقاء فقال لها: ولا يوم الطين؟ وماتت في أغمات ٤٨٨هـ ١٠٩٥م ومات بعدها بأيام.

٢ – فينوس إلهة الجمال في الأساطير الرومانية وهي مثل عشتروت أو عشتار إلهة الخصب والجمال والحب عند الفينيقيين وهما مثل أفروديت الاغريقية.

٣ – الشوحة والجمع شوح شجر أغصانه على شكل مخروطي وتتصاعد دوائر وترى من بعيد شامخة فارعة تعلو جميع الأشجار.

٤ – عباد الشمس: نبات أزهاره جميلة كبيرة قرصية تتجه دائما نحو الشمس فتكون رأسية عند الظهر وتميل عموما بعد الظهر وبعد الغروب يستقيم النبات ويصبح عموديا تماما في منتصف الليل ثم تميل الزهرة شرقا وتجدها الشمس هكذا عند مطلع النهار. في الموسوعة العربية الميسرة م٢ ص:١١٧٥

شعر

محمد الدرة . . . وردة في عروة ثوب القدس

جميل محمود عبد الرحمن*

(إلى روح الطفل الشهيد/ محمد الدرة الذى مات برصاص الغدر فى حضن أبيه الأعزل)

(الدرة) اسم يتقلد
وسمة من اسم (محمد)
الاسم المحمود الأمجد..
تسميت أسماء الخلصاء له.. منذ تردد..
وتسميت أقباس الاسم على كل سمي..
سمي...
(محمدنا) الزاهي (الدرة)
قد تجسد فيه
في طلعته
روح بهاء القدرة..

كان (محمد) طفلاً من نبت (فلسطين)
ترتاح الشمس على جبهته المنبسطة..
تتجلى فيه براءته..
انعكست في مرآة الوجه وضاءته..
وسماحته..
تنتشر في عينيه سحائب عشق موار
تتهاطل في الليل المعتم
وعلى الأهداب نما ريحان (القدس)
يطرح أسئلة الشوك المؤلم..
كان خفيض الطرف،
شديد الظرف،
حميم اللطف،
ونفاذ العرف
وبسام الثغر،
أمام سيول الأحزان..
حراً في قيد الوقت..
وجهامة مولده في سنوات الأسر المرة..
آه يا هذا الولد الدرة..
طفل يتمسح فيه النرجس
ويهاجر في عينيه الليلك
ويحط على خصل الشعر
رسول الفل الوسنان..
يحلم والحلم خلاص أبديٌ..
من كل قيود العتمة..
يعرفه الزعتر من خطو مأنوس،

وشهيق مهموس...،
وتطلع هذي اللفتات إلى الآفاق الرحبة،...،

---

* شاعر مصري

رغم السنوات– الخالية من المجد– الصعبة ..،
و(محمد) يعشق ساحات (الأقصى)
وصلاة الفجر به
يعشق
لحظات انقضاض الشروق البهي،
ومسيل لعاب الشموس السني
والندى الأبيض... المتمارج للعسجدي
وصلاة العيد– برغم حصار بنادق
مغتصبي أرضه..
يعشق
قبة صخرته
والعبق المنداح على طول شريط الأزمان...
من ريش براق أسرى بنبيّ الرحمة..
يتقرّى آثار خطى مازالت،
يقطر منها المسك الأذفر
ويضوع العطر المدرار
يتحسسها بدموع العين....،
يحلم أن يكبر ويطهر ساحات (الأقصى)
من رجس الأقدام الوقحة..
حتى جاء اليوم الموعود...
وطيور الساحة ثارت تمتشق حجارتها....،
تشعل في وله عزمتها....،
والغضب الحانق في وجه الغادر (شارون)
والطفل الساطع يكمن في حضن أبيه
ورصاص الخسة مطر أسود
يتحدر في حقد مجنون....،
وأبوه الأعزل يتلوى...
بالجسد الراقد يحميه
يرفع يده محتضنا وردة كبده..
يجعل من خلجات الروح....،
ومن عود الجسد الناحل درعاً/ متراسا
من أجل الطفل يفديه....،
يصرخ، يتوسل، متقياً عنف العصف الجامح،
و(محمد) في صدر أبيه
لا يطويه الذعر اللائح....،
ورصاص الخسة لا يرحم....،
يخترق سياج الأعزل ضغط زناد كافر....،
يتفصد من شريان القلب/ الطفل نجيع يصفو..
ويسيل....،
يرنح كروم ونخيل....،
دمه الطاهر يشخب، يشخب،
يغسل كل بلاط (الأقصى)...
يتحول وردة زهو حمراء
في عروة ثوب (القدس) الشاحب....،
ويعيد لسندسه سر بهائه....،
يفتح عينيه ملياً،
ولآخر مره...
كي يشهد حلماً راوده....،
حلماً يولد فيه بلا قهر....،
وبلا قيد يدمي المعصم....،
الحلم تحقق....،
الرؤية تصدق....،
ها هو ذا يمحو بدماء بسالته
رجس الأقدام الدنسة....،
تشمخ مئذنة (الأقصى)....،
ويكبّر صوت مآذنها....،
يتورد خد قباب المسجد....،
الموت صلاة وتهجد....،

فصغار (فلسطين)

دفعوا أثمان تراجعنا....
وتكونا المخزي....
(الأقصى) يصرخ (واغوثاه)....
تواري لا ترفع قامة....
وتجادل من غير حياء....
و(القدس) تصيح مآذنها....
تشهق أجراس كنيستها....
(القدس) تصيح فلا (معتصم) يغضب
أو (عمر) أو (خالد) أو (سارية) لو (أسامة)
أو سيف (صلاح الدين) الناصر،
يقسم ألا يغمده إلا الموت....
والطفل (محمد) في أبهى لحظات المجد....
يحمل على نعش أراك....
ملتفاً بالعلم الباكي....
ومحاطاً بأكاليل الورد....
يزف إلى جنات الخلد....
ويصعد للفردوس الأعلى....
وشارون (يعرب)
لا يجمعهم، صوت
لا يخجلهم نعت
من يصعد في الشريان الميت غلّ مقتٌ؟؟
و(محمدنا) أغلى درة....
يهديها نبض الإيمان إلى (الأقصى)
برقاً من أحشاء الأرض الحرة....
يهدي (للقدس) ورود الدم....
صرخة بطل في وجه الظلم
من أطهر فم....
حجراً من سجيل يرمي كل الجبناء البلداء....
يرمي صمت ضمير العالم....
هذا الصامت أخرس....
لا يتكلم
متشحاً بدخان من وهم....
ويعود (محمدنا) (الدرة)
حجراً في سقف (الأقصى)
كثريات
ي
ت
ل
أ
ل
أ
لكن الجرح بقلب الشاعر، وقلب الناس،
نزيف لا يوقف
يبقى مفتوحاً لا
ي
ر
ق
أ ■

الطريق

المنجي سرحان*

قادم من أقاصي الجنوب!
أحمل القلب بردية للزمان المسافر...،
قيثارةً للزمان المجيء...!

• • •

الوجوه التي صافحتني...،
صفير القطار...،
المحطات إذ تتكسر في عتمة الليل...،
دمع المصابيح إذ يتناثر...،
لون عيونك حين أفارق...،
والأغنيات التي ما استتمت...،
وأبي حين لوّح لي قلبه...،
كله ارتسمت في عيون النواطير...،
تعويذة ورقى!!
زهرةً كنت...،
كان المدى وجهه...،
بيننا كان يفصل عمر من الحزن...،
نهر من الدمع...،
والتراب الذي رافق الأمنيات...،
ومنسأة الشيخ...،
حين تلوّح يرتعد اللحظ في تمتمات الصغار...،

ونقرأ...،
والأمنيات ندىً يتكاثف...،
في غرّة الفجر...،
في صحوة العبق المتبرعم...،
أوردة ودنى...،

• • •

أتذكر...،
كيف احتويت الصبا...،
فاحتوتني الرّبا...،
فتحت سرها في دمي
فاختبأ...،
واجتبى كلّ نبض إلى دربه...،
فاستبى
كنت في روضها نبتةً للمنى...،
يستعير الشذى نبضها...،
وأنا راحلٌ
في رحيق الزنابق، شدو العنادل...،
ريّ السواقي، الندى...،
مرفئي كان ثغر النسيم...،
وزقزقة الطير...،
صدر أبي...،

* شاعر مصري

وتحدى كلّ ما يحمل الليل
في صدر أشباحه للطفولة...
يمخرون عباب الحكايا...
ويشحون ملامح فرسانها...
كنت وحدي..
على مرفق الريح أرخي عنان جوادي...
وأستلهم الليلُ..
ما خبأته ثناياه في صدرها...
كان يهمس لي...
ويبوح بأسراره...
ويصرح فأقرأه..
أستمع في عمقه زفرة العاشقين...
على صدره...
يتضون المواجع أو ينشدون السلامة...
حين يضيق الزمان...
ويصبح في قلبه المهتدى

* * *

لم أكن هاربا...
كنت أبحث عن بيدر يستطيع احتوائي...
وعن زهرةٍ
تستبيح شذاي المغامر...
قلبي الذي أورثته البكارة شطآنها...
بدمي يشربُ التخيل...
ويورق أفئدةً للصباح المكابر...
في وجنات الشذى...
والمدائن مختبئة في انكسار المرايا...
وزيف هو العصر...
والأغنيات التي...
تتوالد..
أو تتواعد...
عند انكسار الوطن!!■

قصيدتان

درويش الاسيوطي*

(١) نهار

وما زلت
حين تهلّ بعيني
طلعتك السوسنية،
أفرح كالطفل
حين تباغته لعبة العيد بالانبهار.
أنت مجدولة بالقصيدة،
والشعر عندي
تفتله لفتة من سنابل زهوك
حين تميلين، تحتضنين الكتاب،
وتلقين من فيض شلالك الذهبي
على وجهه موجة من نضار.
حين يأتلق الصبح في مفرق الليل،
يشرق بالبشر قلبي،
ويطلع في مقلتي النهار.

(٢) ريحان

حين انقطع النور،
وأظلم شارعنا..
قمت إلى الشرفة
أبحث عن ضوء أبصره..
أو يبصرني..
كان النجم وحيداً..
....
وكذلك كنت أنا...
.....
حاول نجمي
أن يلقب برد الليل إليّ
ليدخلني.. أو أدخله
وأنا أستسلم للريحان..
في شرفة جارتنا..
كل حقول الريحان تضيء!!
ما أبدع أن يسكننا الريحان!!
حين اقتحم الضوء الشارع،
كانت جارتنا بالشرفة،
تبحث عن نجم
يلقب برد الليل
لكي يسكنه الريحان!!■

* شاعر مصري

شعر

وجوه ذابلة

جعفر العقيلي*

مداهمة

كرة من الأبنوس
تلتقط الأمس من الركام
تحقنه
في جرار اللحظات الآتية

...

كرة من الأبنوس
تحملني
بساط يومي
مرات
ومرات
وتذرني
ريشة
مزقتها الرياح العاتية

انتظار

المرأة
المرأة التي بعد لم تبلغ السادسة عشرة
المرأة الطاعنة في السهو
بالتواءات الجسد
المرأة الأبد
الباسقة كشجرة حور عتيقة
في يباب الزبد
ما زالت تحملق في المرآة كثيراً
لترسم ملامحها عليها
وتكتفي – يا حسرتها-
بتعليق قلبها خلف الباب
ربّما ... يطرقه أحد

إلهام

الصباح
الذي استيقظ مبكراً
مبكراً جداً
قبل الفجر بهضاب
هل كان يفكر في حلاقة ذقنه
أم باغته جنّيّ الشعر
فالهمك في كتابة القصيد....؟!!

مشهد

حاسر في الظل
هذا المدى
عندما اجتزت ياقوت المساء

* شاعر أردني

شعر

من مشاهد القيامة

محمود محمد أسد*

...الفتى وتشهدا
...الردى في الطلقة العمياء
... زفرةً وتنهدا
...مضى الفتى ليزيح ذاك الخوف عناً
... أننا فارساً مترجلا..

...صرخ الأب الملتاع
... أريدا
...صرخ الأب المفجوع:
... بالمطر
... بغصن القلب
... أجل الحياة رمى الحجر..
... ماء الحياة
... البشر...
... بعصفور البهاء
... من بعده نار
... لا يطر..
... الكليم رصاصة
... المسير
... من غضب الحجر..
... شهيقاً يرقص الإذعان،

كرر، بعد لأي سددا...
شطرت قلوب القوم
والأب حاضن أحلامه
فالعبرة الثكلى صحت،
والكون من أجل البراءة تندّا..
غضب الإله لما رأى
غضب الإله لأننا
غضب الإله وأنذرا..
القدس نار،
والرجولة تمتطى
فربيع عمرك- يا محمد- ساكن
في بؤبؤ العين التي أمست
على جمر القرابة تكتوى...
ودفاتر الأشواق والأحلام
للقدس الكليم
سعيرها في القلب يسكن،
يزرع الأحجار والأقمار
فالحجر الشقي على رصيف النار
معصور ومرميٌ بكف أقوى
غضب الإله وما غضبنا
زلزلت قدس الطهارة والنبوّة بيننا
تبدو المروءة بدعة يا قومنا

---

* شاعر سوري

قتل البراءة والهدى هدف اللئام
فحقدهم في الذاكرة..
وصمودنا في الناصرة..
تلك المجازر غصة
نحن الألى لم نعتبر
نحن الألى لم نتحد
نحن الألى كنا وقودا للرّدى
آه فنفسي صاغرة..
قلبي لأم صابرة..
....
ماذا رأينا في المساء؟
وأين غاب الصوت؟
نام على الرصيف وأنشدا:
هزم البيان وسحره
هرب الرجال إلى المقاهي
فالمنابر موصدة..
لم تبق إلا صرخة مستنكرة..
هربت سيوف أرومتي
وتوجهت نحو العشيرة والطوائف
أغمدت في الخاصرة..
وتكسرت قبل اللقاء حرابنا
هرب الرغيف عن العيون

ولم تزل عين البراءة ناظرة..
في القدس أشرقت الطفولة
فالمواسم قبضة عزفت لنا
لحن الفدا..
والنار في أحداقهن رسالة
ومزارع، ومدارس سكبت
بياناً للعدا..
هزم الخطاب يمينه ويساره
قهر السلام قريبه وبعيده
عرّاف أهل البيت
يبحث عن طريق من ورق..
ومضى بهم للمؤتمر
فاسمع كلام الثائرين من الأزل
أحرق بيان الهاربين إلى الصور
اقرأ عليهم آية النصر المبين
فإنني أخشى الغرق
نطق الرصاص فما يباح كلام
وجرى القصاص فما يتاح ملا
الحق والرشاش إن نطقا معاً
علت الوجوه وخرّت الأصنا
توضيح: البيتان في آخر القصيدة لشاعر الثورة
الجزائرية مفدي زكريا■

أعرني بعضاً من نفسي

قيس البشير*

متشح بالشعر أنا..
من ينزع عني خرقته؟
أعرني بعضاً من نفسي حتى أصحو
وأرمي المدى بباقي الخمر..
أعرني بعضاً من دمعي
لأعتق ما بقي من الحب
حتى لا تسقط شهبي..
وتحفل غدراني
متشح بالحب أنا..
يا هذا العراف القابع في قاعي
هل أقلعت عن تعاطي الأحلام
هل من رؤيا..
أعرني بعضاً من شأوي كي أظفر
تعرفني حين تراني..
وتشرع صبحك لخطواتي..
أحمل رجليّ لكركرة..
تتصاعد من جوف الهور..
قد تأتي.. أو قد لا تأتي
ثمة من يرقب نجمي
تلك النيران أبصرها ولهفتها
كن عصاي لأنهض، لأمضي، لأكون
لكم وعدتني.. أن تحملنا الريح
خلف البردي.. صوب الشمس
إذ تستلقي فوق مياه الهور
لكني..
ولفافات التبغ وآنية الخمر
وهذا القابع فوق بساط الكسل
أصرخ .. هل تأتي حوريتي ..؟
يعلوها غبش الأهوار وماء السلوان
أصرخ.. لكن الأشياء تشط عني
كن عصاي وزوادتي
وأطلق نبضي في سفوحك
لكني أهوي..
مثل صوفي مخلوع
تشم رائحته الذئاب
وتأتي إليه الموائد ثملى..
متشح بالحب أنا..
سقط القلب على الشوك
فابتل بالندى..
فتلطخ الورد بالشقاء
لكني.. لن أبرح كأسي
حتى أوتى بخبر عنها

* شاعر عراقي

أخبئ قمري وأعلن مغيبي،
ترى هل أتكئ على خنجري لأنهض
متشح بالشعر أنا..
ثمة من يرقب نجمي..
وبأي سماء سيظل..
يا هذا القابع..
هل أقلعت عن تعاطي الأحلام
متشح بالحب وبسالي وفوضاي وتشرابي
لن أبرح كأسي
أو أدعو قمري..
هل من رؤيا..
أم كبرت.. وفقدت الرؤيا
وما عادت تأوي واليك الأحلام
قد لي خطواتي لكركرة تدعوني خلف البردي
متسخ بالحب أنا..
واليوم خمر.. فأمض..
ما دامت تلك الحورية..
تأتي أو لا تأتي..
لكن بكاء أمي.. وأبي ما عاد منذ ثلاث
فابيضت عيناها..
خرج لصيد خنزير..
أقلق زرعنا وليلنا وقمرنا والبردي
وقيل ما قيل.. أنه أجفل حوريتي
كسرية جدي على الجدار

ثلاث مضت وأبي ما عاد
هل لن يأتي..
فكفت بيوت القصب عن الدخان
وتدلى رأس المغني..
على ربابته ونام..
وكف إخوتي عن صيد المحار..
وأفرغوا الدنان..
وأشرعت أمي نوافذها
فسح الدمع والمطر
كن عصاي لأنهض.. لأحمل كسرية جدّي
ثلاث مضت وأخرى أتت
وأبي ما عاد.. وانطفأت النار
وسقط البدر في الوحل..
وعويل أمي آخر الليل
ولفافات التبغ وصراخ الوز البرّي
فتحَ الآس على الدمع..
فتاهت.. في ثأرها الدروب
وهذا القابع على بساط القلق
ما عادت تأوي اليه الأحلام
وارتحلت عنه أطيار الرؤيا..
متسّخ بالحب أنا..
من ينزع عني خرقته..؟
أعرني بعضاً من نفسي
كي أطفو فوق س.. ط..ح..ك..■

ثلاث قصائد قصيرة

ناظم حكمت*

ترجمة : محمد سعد شحاته**

(١)
أكثر البحار جمالاً
لم يعبر.. بعد
أكثر الأطفال جمالاً
لم يكبر.. بعد
أكثر أيامنا جمالاً
لم نرها بعد
وأكثر الكلمات التي أريد أن أخبرك بها جمالاً
لم أقلها.. بعد
(١٩٤٥)

(٢)
التفكير فيك جميل، وباعث للأمل
مثل الاستماع لأفضل الأصوات في الدنيا
يغني أحب الأغنيات.
لكن الأمل ليس كافياً لي
لم أعد أريد أن أنصت
أريد أن أغني – أنا –
الأغاني..

(٣)
لقد جعلونا سجناء
وحبسونا:
أنا في داخل الأسوار
وأنت خارجها
لكن هذا لا يعني أي شيء
فالأسوأ عندما يحمل الناس
وهم يعرفون
أو لا يعرفون
السجن في دواخل أنفسهم..
معظم الناس أجبروا على فعل هذا..
مخلصون، وعاملون بجد،
وأناس طيبون
يستحقون أن يكونوا محبوبين
بنفس القدر الذي أحبك به..
(١٩٤٥) ■

■ ولد ناظم حكمت في سنة ١٩٠٢، وتوفي سنة ١٩٦٣م وبين التاريخين مرت رحلة الآم كثيرة عاناها وقاساها في بلده تركيا، حيث سجن عام ١٩٣٨ وحكم عليه لمدة عشرين عاماً إلا انه استفاد بقوة من هذا الحكم الظالم واكسب نفسه القدرة على النفاذ الى اعماق الأشياء والبشر، وأن يصبح أمله في الغد وفي إمكانية ان يصبح افضل.

* شاعر تركي
** مترجم مصري

ليل المحيط

فيكتور هيجو*

ترجمة د . أحمد فؤاد**

هذه القصيدة من ديوان الأشعة والظلال للكاتب الكبير فيكتور هيجو وهو من أشهر كتاب القرن التاسع عشر وألف في جميع المجالات الأدبية والشعرية

-ليل المحيط-

آه .. كم من البحارة والقباطنة
رحلوا فرحين في أسفار بعيدة
ثم غابوا في هذا الأفق الكئيب
كم منهم غرقوا أيها القدر القاسي الحزن
في غيابات بحر بلا قاع في ليل بلا قمر
ليدفنوا إلى الأبد في المحيط المظلم

كم من أصحاب الأفلاك ماتوا مع اطقمهم
وطوت رياح حياتهم كل صفحاتهم
وفي هبّة واحدة أطاحت الريح بهم
ولا يعلم أحد قدرهم تحت الماء
حيث تحصل موجة على غنيمتها من ضحاياء
وتمسك موجة بمن أقلت وأخرى بمن أبحر

لا أحد يعلم مصيركم أيها البحارة التعساء

تسبح أجسادكم في مياه شاسعة مظلمة
تصطدم رؤوسكم الميتة بصخور مجهولة
آه .. كم مرة مات ذووكم المسنون
وهم ينتظروكم كل يوم على الشاطئ
يحلمون فقط بعودة من لا يرجعون
يتحدث الناس عنكم أحيانا في سهراتهم
وعلى المراسي الصدئة يذكرون سيركم
وفي مساكنهم المظلمة ينطقون أسماءكم
ولكن بينما يضحكون ويتسامرون عن مغامراتهم
ويتبادلون القبلات ويخفونها عن خطيباتكم
كنتم أنتم ترقدون بين القش الأخضر في البحر

كانوا يتساءلون: أين أنتم؟ وهل صرتم ملوكا في جزيرة؟
هل هاجرتهم إلى مكان أكثر خصبا ونماء؟
ثم تخفت ذكراكم وتنطوي بسرعة
وكما تغرق جسدكم في الماء تتناثر أسماؤكم في الذاكرة
ويسدل الزمان ستاره الأسود عليكم
وفي المحيط المظلم تغيبون في نسيان معتم

وسرعان ما يختفي طيفكم عن أعين الجميع

* كاتب فرنسي
** وكيل كلية اللغات – جامعة الأزهر

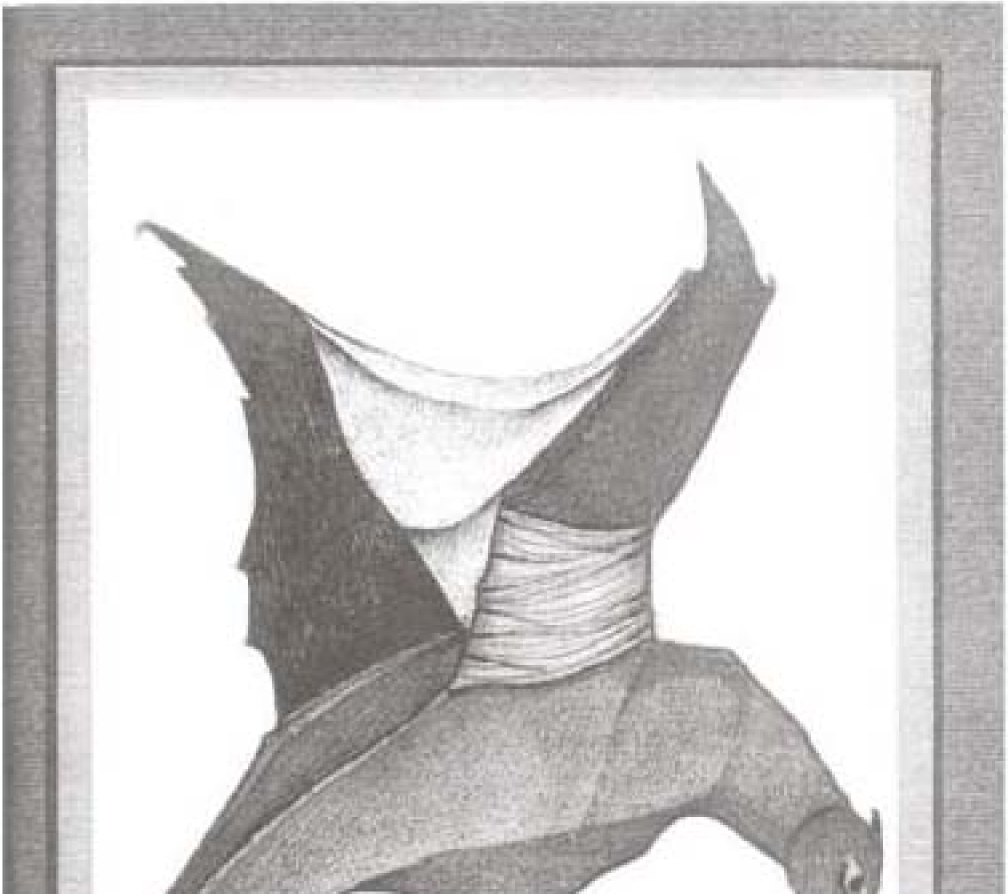
أليس البعض يبحر ثانية بقاربه والبعض يجر
محارته؟
ما أراملكم الشقراوات فيئسن من طول انتظاركم
ومازلن يتحدثن عنكم وهن يحركن الرماد
في المدفأة وفي قلوبهن،
ينمن وحيدات في ليال تعصف بها الرياح،

وعندما تقفل عيونكم في المقبرة يا بحارة
لا يعرف أحد من أنتم ولا حجر يدل عليكم
وفي قبركم الضيق لا يجيبنا إلا الصدى

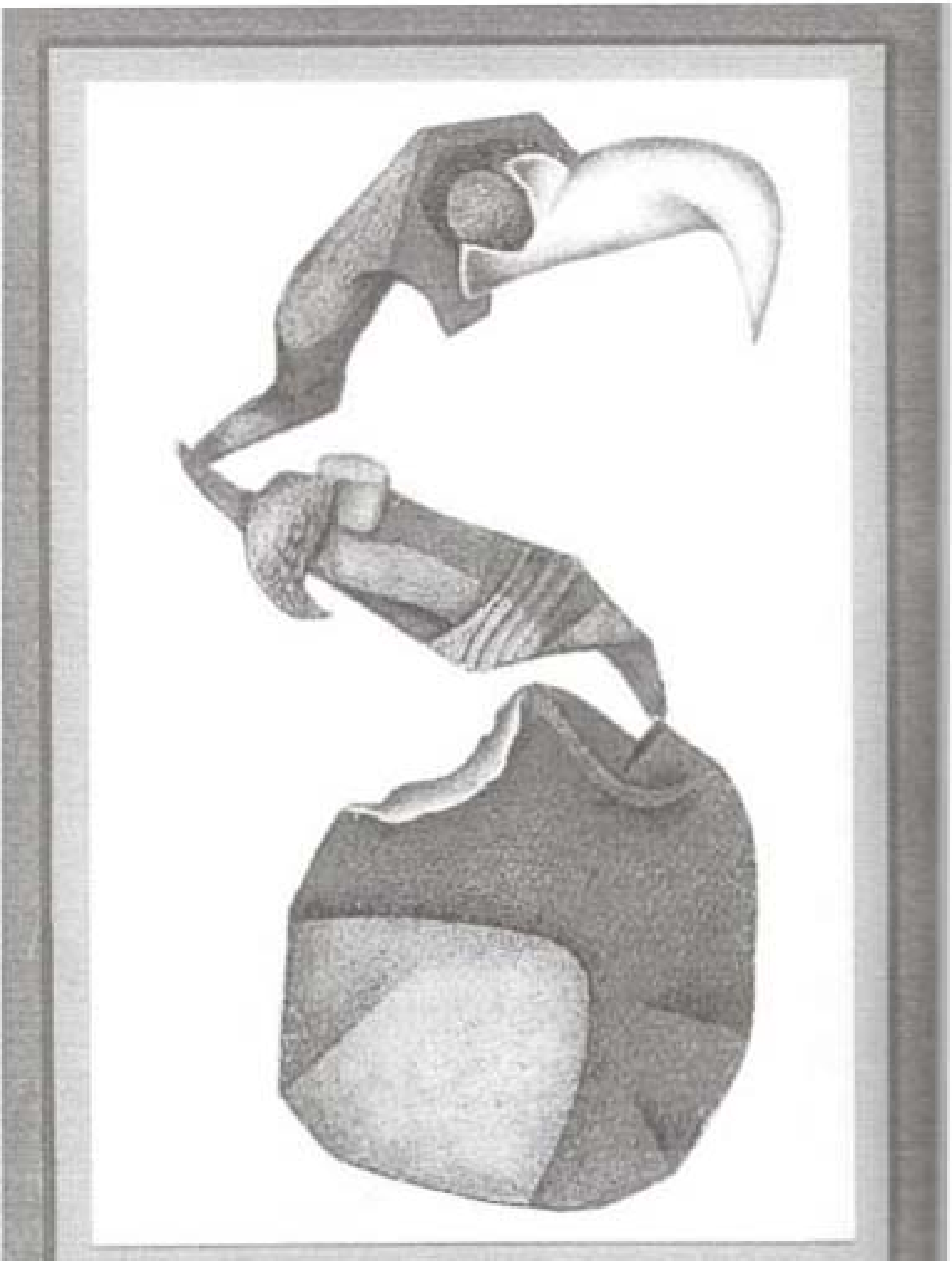
ولا توجد بقربكم صفصافة تورق في الخريف
ولا يسمع أحد عنكم نغمة رتيبة ساذجة
يشدو بها متسول في زاوية جسر قديم،

أين ذهب البحارة الذين دفنتهم ليالٍ حالكة؟
أيتها الأمواج كم من القصص الحزينة تعرفين
أيتها الأمواج العميقة التي تخشى بأسها الأمهات
انك تروين لنا هذه الحكايات وقت المد والجزر
حين تصدر عنك تلك الأصوات القانطة
المنبعثة منك في المساء عند قدومك إلينا.■

رسوم عمر جهان*



* فنان تشكيلي ليبي



كما وعد البحار وإنما أفشاه لعدد من البحارة.. قال بذلك همساً في حفل زفاف ابن القبطان من ابنة سلوم في أذن بحار آخر.

أخذ الجميع يرددون ما قاله البحار عن وفاة «سلوم» وأشيع في وسطهم أن القبطان خنقه وألقى بجثته في البحر.

بيد أنهم جميعاً لا يجرؤون على البوح بهذا الحديث أمام القبطان.. لأنهم يخافون منه.

بعد انقضاء مراسم الزواج.. وفي طريق عودة المدعوين إلى بيوتهم افتقدوا «البحار» الذي أفشى سر وفاة «سلوم» والشاب الوسيم المفتول العضلات.. ولم يعثروا لهما على أثر.■

فيضان من بابل

أمل علي محمد*

سأفتح لك أبواب الرجاء، لتدخل من أي باب تشاء، لك ولجميع حوافر خيلك أن تشرب من دموع مآقينا التي جفت هناك على القبر، ولم تترك لليائسين سوى الوحل الذي لطخوا به نقائض الانتصارات المتحجرة، طوال أعوام لا تحصى هناك، أعني في الظلام الذي يسكن ذاك القبر الموحش وعندما اقتادوني إليه شعرت أن الحياة والموت هما سواء لا ينفصلان.. لأنهما من آليات ذاك القبر البارد والخالي إلا من علبة من الصفيح مملوءة بخائط بشري، لم يمض عليه زمن طويل، بعد أن ركلني أحدهم على مؤخرتي وأدخلني بركلة أخرى أصبحت داخل هذه الزنزانة أتصرف هو، الظلام يطوق المكان تحسست القبر جيداً بالحواس المتبقية لدي لاشيء هناك. حوافر الخيل قمنت على كل شيء وانهالت على الكتل السوداء. كتل كالليل الفاحم لم تترك شارعاً إلا وسحقته وعندما خرجت من المعترك الحقيقي. ألبسوها جبة درويش محتال، أحاول أن أحصي عدد الداخلين من كل البقاع النظيفة والموبوءة بالسفلس والإيدز. داخلين يحملون بطاقات الحياة والربيع. ولأني الآن فقط أحسست أنه ليس لي ذات مستقلة فقط أوراق رسمية تؤكد أنني موجود لكن ليس هناك من يستطيع أن يثبت وجوده بين الظلال المتكورة على نفسها الكل سخر منا لأننا لا نستطيع أن نأكل سوى العار الذي نلوكه بين أسناننا ونحن نتحدث عن الشوارع المعبدة وأجدادنا العظام ونقشوها الإسلامية في الأندلس. فجأة. تهوي المحاريث لتحرث أجسادنا المنهكة التي سحقتها الخيبات واجتاحت بعد ذلك كل ما هو سيّء، ثلاثون مرة حقنونا بالصراخ المركسد. جعلونا ندمن البكاء حد الشهوة/ والآن بعد أن أمضى ثلاثة عشر عاماً داخل هذا القبر البارد بينما كان العالم يخوض سباق التسلح الجسدي بعدها توقف تدفق الدم في جسده وأصبح بارداً كالسم يغتال حياته. لم يكن هناك غيره في القبر فقد مات وحيداً وفي ساعة احتضاره الأخيرة شعر بأن الحياة يجب أن نبصق في وجه كل واحد منا/ الظلام وحده دائماً الذي يشهد على كلّ شيء، بعد يومين نفثت الرائحة في أرجاء الممر، فصرخ المقتادون هناك فحضر ثلاثة رجال وبينما هم يحاولون رفع الجثة، سقط منها دفتر صغير وضعه أحدهم في جيبه وأخذ يضحك

* قاصة عراقية

يقول «مثقف له دفتر ذكريات» حوافر الخيل قضت على كل شيء والمعتقدات مازالت تائهة في البعد المتحضر، هناك عندما يقيء الزمان كل سنين الحرمان والتسكع الذي ينخر عظام العاطلين عن كل شيء بعد أن دفنوه في الأرض المخصصة للفقراء والمجهولين غادروه. بين الحياة والموت بصمة من العار تدق الآن في جنباته هل كان يحب الحياة أو العدم؟

بعد أن رجع هؤلاء الثلاثة إلى معترك الحياة الحقيقي أخذوا في قراءة الدفتر الذي تمزق جزء منه..

- الاسم/ سعيد رمزي.
- العمر يقول دفتر النفوس أني من مواليد الفيضان الذي اجتاح بابل في عام القمل والضفادع.
- متزوج
- لدي ٩ أطفال أصلهم بابلي ودمهم مهجن.
- زوجتي ماتت عندما أصيبت المدينة بحمى الطاعون.
- المهنة موظف في البلدية.
- أحب السفر وأعشق الحياة وأحاول ان أصل إلى مرحلة التوحد بين لذات الجسد.

مضى على دخولي الآن إلى القبو حسب تقديري ستة أشهر والزمن ملغى هنا ولا أعلم لماذا أتوا بي؟ كنت بعد أن أنتهي من وظيفتي أعود وأفتح بسطتي على الرصيف لأنه الوحيد الذي يحمل كل همومنا وأفراحنا الباردة، وبينما أنا جالس حضر شخصان وقالا لي.. أنت سعيد رمزي؟ نعم، ضربوني ومزقوا سترتي التي لا أملك غيرها، وأدخلوني في سيارة ما زلت اتذكر أنها لم تكن تحمل لوحات تسجيل، ثم أتوا بي إلى هذا القبو، مضى عليّ زمن طويل لم أر وجه أحد، ولم يسألني أحد لماذا أنت هنا؟ الطعام فقط يلقى من الشباك. وحتى هذه الساعة لا أعلم هل الموت والحياة نقيض؟ أدركت بعد جهد أنه لا فرق بين هاتين المفردتين لخصوصية الموقع.. الظلام وحده يدرك السر ووحده الذي شهد على كل شيء ولأنه لا يحب أن يجعل ضميره مستتراً وملبداً بالظنون قرر أن يقيء كل اعترافاته الفجة حول سعيد رمزي. الزمان والمكان هما افتراض وهمي بين الحقيقة والخيال، ولخيلهم أن تدوس من التراب ما تشاء، وأن تشرب من دموعنا ما تشاء كان يجلس في الزاوية حيث يفترش سترته الممزقة ويدفن رأسه بين يديه. ويتمتم بأشعار كثيرة وفي بعض الأحيان كان يضحك كثيراً، قد جن، من كل الأبواب لكم أن تدخلوا وتدقوا مساميركم الصدئة في جسد أيامه. عبر تلك الفسح بين الضوء والظلام كان يكمن همه الوحيد في آلية التوحد ويحرر هذه الرسالة بعد عمر ذهب فناؤه من أجل الخطيئة التي تحمل تابوته بيد وتحمل المحراث بيد أخرى وتحرث في جسده وهو مازال حياً.

فجأة تمتد يد خفية وتعبث «بدسك» الوجود وتلغي البرنامج الذي استوطن ذاته، لقد جرحوا أفق الضياء ليغرق الجميع في دوامة من الهلوسة بعد أقل من ثلاثين سنة في حساب الأقبية المظلمة والباردة ظهرت الرسالة على شاشة جهاز الكومبيوتر التابع لمعهد الحاسوب العربي، رسالة لا أحد يعرف من هو صاحبها.. وتقول «السادة/ الخيول..... الكتل السوداء»

(لكم جميعاً ان تشربوا من دموع مآقينا التي

جفت هناك على البر فلطع اليائسون بها نقائض الانتصارات المتخثرة أرجوكم،... أرجوكم.

واصلوا الزحف نحو جسدي فأنا مازلت حياً بينكم ولكني أصبحت غير مرئي!) ■

قصة قصيرة

مطر

محمود سليمان*

في الليالي التي يحبنا الله فيها، يهز سحاب السماء فتمطر، وتنسحب الأرجل من الشوارع شيئاً فشيئاً. مع ارتطام حبات المطر بزجاج النوافذ تركلنا أطفالنا المحبوسة، وتحدث ضجيجاً وشغباً داخلياً جميلاً، ليستحيل كل شيء إلى جنون، فنتبادل النظرات بسرعة، وبعد ثوان نكون نستبق على السلم في الظلام.

في الضوء الشارعي الأصفر، تتبدى لنا أنفسنا، فنضحك على الملابس القديمة، والشباشب البلاستكية الممزقة. نضحك، نضحك، نضحك، حتى تطل الدموع من عيوننا وتؤلمنا بطوننا، نثرى مختلطة الصرخة بالضحكة، نقع على الأرض، تبتل الملابس والأجساد، ونشد بعضنا البعض. تستقبلنا الشوارع المطيرة، نجري ونضرب الأرض بأرجلنا فتحدث مطراً آخر من أسفل لأعلى، ونصيح بأعلى صوت لنا بأسماء البنات اللواتي يلهبننا في الليل، ونقول كل الكلام الذي لم نستطع أن نقله لهن. فلكل منا بنت أولى، عذبته كثيراً، أو عذب نفسه بها كثيراً، وشارع أول حفظه عن ظهر قلب، ومنزل أول مازال يحفظ كل حجراته. لكل منا أصدقاء أول، لا مجال لتعويضهم، ومدينة أولى تركض شوارعها داخله، لكل منا جرح أول تفتحه لحظات المطر وتزيده إتساعاً.

تسلمنا الشوارع للشوارع، يقفز المجلون فينا، لنزيح الغمام عن القمر ويحتضنه بكلتا ذراعيه، ونسير بظهورنا وسط الطريق، نتابع أسماء الحوانيت وتغرينا العمارات الشاهقات فنحصي الطوابق بها، حتى يلهد منا الجسد ويصيبنا الدوار، يصدمنا البيت الذي نسكنه.

نرتمي على الرصيف المقابل ونحن نرنو إلى النوافذ المغلقة، ونتخيل ما هو كائن خلفها، فنتذكر دفء الفراش في البيوت البعيدة المرصوصة في الذاكرة، في المدينة التي تنام مبكراً، فيحكي كل منا عن لون نافذته وشكل منزله، وكيف أنه يشبه لحد كبير ذلك المنزل، لكن الآخر أصغر وأكثر ألفة ولا تغلق نوافذه أبداً ساعة المطر.

تتداعى علينا صور الأشياء الفائتة، فتبرز دمعتان، تمتزجان وحبات المطر، فأحوط وجهي بكفي ومن خلف أصابع يدي ألمحهم يخبئون وجوههم بأكفهم حتى تنقطع حبات المطر تدريجياً، وتدب في الشارع رجل، فنسحب أنفسنا أسرى حرب، وبعد ثوان نكون نجرجر أرجلنا على السلم. ■

* قاص مصري

وما تبقى من شظايا المحار

جمال فايز*

.١.

ومازلت كلما ذهبت إلى شاطىء المدينة أراه، كأنما لا يبرح مكانه، بقايا إنسان، يستر جسده وزاره الأصفر، و«فانلته»، البالية، وينهم بموال يكاد لا يتوقف، يصلني رخيماً نحاسياً شجياً يغريك سماعه، ويزعجك إن طغت عليه الآلات الرافعة التي جيء بها من خارج المدينة، ترفع حجارة نصف طن من على الشاحنات، تضعها على شاطىء المدينة متراصة وبعضها فوق بعض، فتحجب البحر، وتجثم على رماله الناعمة الذهبية، وما تبقى من شظايا محار.

.٢.

عرضت عليه ذات مساء رغبتي في مساعدته بما يشاء، وخزني بنظراته الحادة قبل أن يتركني ويتجه إلى سفينته، تتبعته بنظراتي وهو يدخل في جوفها. سمعت بعدها حشرجة موال يتخلله صدى طرقه على جدار سفينته.

.٣.

بعد الانتهاء من تجميل شاطىء المدينة، جاءت شاحنات أكبر، وبدأت الرافعات برفع السفن الخشبية الموجودة على طول الساحل، وأخذها لمكان بعيد في اتجاه الغرب.

.٤.

ذات مساء رطب رأيته أول مرة يمشي إلى داخل البحر، بينما سفينته مكبلة بالحديد، معلقة في الهواء تضعها الرافعة على إحدى الشاحنات، وكنت أسمعه، بالرغم من سيره متوغلا في داخل البحر، بالرغم من أصوات ماكينات الرافعات، وزمجرة السلاسل الحديدية، وأنات صفير الهواء الخارج من تجاويف السفينة، وهدير البحر، وطيور النورس، ظللت أسمع مواله، يصلني هذه المرة محتضراً بالكاد يسمع.

التفت ناحية الغرب حيث تسير الشاحنات بعضها وراء بعض، تصغر، تختفي في قرص الشمس الأحمر القاني، وطائرة مدنية تمر من فوق رأسي، تنفث دخاناً أسود، يتلوى مثل الثعبان، تتجه إلى مطار المدينة، تلج في الغيم، تختفي لثوان قبل أن تظهر ثانية، مضت سنوات والسماء حبلى بالغيم لكن لم يسقط مطر، نصلي صلاة الاستسقاء ولا يسقط مطر.

نظرت ثانية إليه، عدت لا أرى منه إلا رأسه، يلعقه موج البحر، ويبتلعه اليم. ■

* قاص قطري

ولم يكن هناك بديل لها. وبدون المثل لا يمكن لأي شعب أن يعيش. وعموما فالأزمة المادية هي نصف الحقيقة، والنصف الثاني يتمثل في البديل الروحي والقيمي والفكري والثقافي والأخلاقي بالمعنى الفلسفي.

ومع ذلك فأزمة الاستعراب حاليا في روسيا مؤقتة لأن الشعب الروسي لديه تقاليد ثقافية ومحلية راسخة وممتدة في التاريخ. ولا أريد ذكر أمثلة في العديد من المجالات الأخرى، ومن المستحيل أن يكون كل ذلك قد اندثر.

■ ما هي الوسائل التي يمكننا الاعتماد عليها من أجل تجاوز هذا الوضع ولو بالحد الأدنى؟

- إننا نعيش الآن أزمة شديدة، ولكننا حتما سنتجاوزها. الأمر الهام هنا هو ألا نحبط أو نندثر ولا يبقى لدينا الآن إلا إحياء العلاقات والنشاطات عن طريق التبادل الثقافي مع الشعوب الصديقة. هذا أمر هام بالنسبة لنا، لأننا نتعلم كيف تتصرف هذه الشعوب في الأوقات العصيبة وفي مراحل الأزمات. وبالطبع فالحل العملي يقع على عاتقنا نحن الروس وليس مسؤولية أي أحد آخر. ومن المستحيل أن نظل معتمدين على القروض والمعونات الأوروبية والأمريكية. ناهيك أيضاً عن إنهم غير متحمسين لذلك. وهذا أمر طبيعي، ونحن غير غاضبين منهم.

■ فلماذا يجب أن نعيش على حسابهم ولديهم مشاكلهم الخاصة؟!

- أنا أقصد البحث عن طريق لإعادة الدفء إلى العلاقات الثقافية وإعادة تنشيط حركة الاستعراب والترجمة من العربية إلى الروسية. وعموما فنحن لا نزال من جانبنا مهتمين من حيث الترجمة والبحث بالثقافة الروسية والأدب الروسي.. إضافة طبعا إلى معرفة المعوقات والعمل على إزالتها.

- إننا نحاول قدر الإمكان. ولعل المؤتمر العلمي الذي أقمناه في اتحاد كتاب روسيا هو إحدى المحاولات لضخ الدم في علاقاتنا الثقافية. ومع ذلك أوافقك على إنها مجرد محاولات قليلة وضعيفة ولكنك كما تعرف، الترجمة الفنية عمل مرهق وصعب والمسألة لا تكمن في صعوبة النص بقدر ما تكمن في معرفة المبدع. لقد قمت بترجمة العديد من كتب العرب، ولكنني توقفت عند توفيق الحكيم بعد أن عرفته جيدا. أما بخصوص مسألة العوائق، فأنت تعرف أن الدولة في الحقبة السوفيتية كانت ترصد ميزانية ضخمة للترجمة من جميع لغات العالم وإليها وبمترجمين روس. ولعلك تلاحظ الآن جيش المترجمين العاطل عن العمل.

■ ومع ذلك فحركة الترجمة من وإلى اللغات الأوروبية لا تزال أنشط بكثير من الترجمة من وإلى العربية..

- نعم أوافقك. فأنا أتابع نشاطات الترجمة. ولكنهم يترجمون الآن الروايات البوليسية والجنسية وكتب البيزنس. أما الأدب الجاد والفكر والثقافة فقد أصبحت في خبر كان. كل ذلك يعتمد على مسار الزمن والوجهة التي يتوجه إليها. فماذا نفعل؟!

■ ولكن ما هي المعايير التي تتم على أساسها عملية الترجمة؟

- إنها تخضع للكيفية التي يعالج بها الكاتب قضية علاقة الأدب بالحياة. فالكاتب بشكل عام

(أديب أو شاعر أو أي مبدع في أي مجال) بالنسبة لنا هو معلم وإمام وقائد. ونحن اعتدنا هذا الأمر على ضوء علاقاتنا بكتابنا مثل بوشكين وتولستوي وديستويفسكي وجوركي وشولوخوف وغيرهم. لقد اعتدنا العثور لديهم على إجابات، ربما لا تكون مباشرة، على العديد من الأسئلة والقضايا التي تدور في أذهاننا وفي حياتنا. والكاتب العربي قريب إلينا من هذه الزاوية، ومن حيث معالجات المفاهيم الأزلية، وإن كانت نسبية، مثل العدل والحرية والكرامة والأسرة والكبرياء والخير والشر والصداقة والقرابة. كل تلك الأمور لا تعالج بطريقة واحدة، ولكن عادة ما تكون هناك قيم وعادات وتقاليد وأخلاقيات قريبة إلى بعضها البعض، وهذا ما وجدناه في الأدب العربي الأمر الذي يحفزنا دائما إلى ترجمته.

هنا أود إضافة بعض الأمور الخاصة بالمرحلة الحالية كي تصبح الأمور أكثر وضوحا. إننا نعيش فترة صعبة ومع ذلك هناك أدب روسي. إنه أدب مغاير. وهذا أمر صحي وصحيح. لأننا نعيش مرحلة مغايرة- انتقالية في مجملها- لا يستطيع أحد أن يقدم فيها إجابات نهائية. ومن هنا تحديدا نكتشف سقوط النظريات الكلاسيكية في الأدب. بل ويسقط الآن الكاتب الذي يعالج قضايا كونية في الوقت الذي لا يستطيع أن يتناول فيه قضايا القرية أو الحي الشعبي ولعل تلك الأمور هي التي تدفعنا إلى ترجمة كتاب العرب وكتاب أمريكا اللاتينية، لأننا هنا في روسيا نحب القرية ونعتمد دوما عليها رغم أنها تعيش حالة سيئة.

■ **بخصوص موضوع الأدب الروسي. لقد تعالت في السنوات الأخيرة أصوات تؤكد على انتهاء الأدب الروسي ببداية الاتحاد السوفيتي، وانتهاء الأدب السوفيتي بانتهاء المرحلة السوفيتية. وكثيرا ما تناول الكاتب الروسي فالنتين راسبوتين هذه القضية مؤكدا بأن نفس هذه الأصوات كانت موجودة في روسيا منذ القرن التاسع عشر أي أن تلك المقولات الجاهزة موجودة على الدوام. فما رأيكم في ذلك؟**

- أنا متفق تماما مع رؤية راسبوتين للأدب الروسي. لقد زعم البعض أن الأدب الروسي انتهى بانتهاء روسيا القيصرية. ولكن ظهر جوركي وشولوخوف ومايكوفسكي ويسنن، فهل هؤلاء ليسوا امتدادا للأدب الروسي؟!! والآن يقولون أن الأدب السوفيتي قد انتهى، أي إنهم يرددون نفس تلك المقولات الفارغة. من المستحيل أن يرتبط النشاط الإبداعي الحقيقي بحقبة ما أو بحدث سياسي يومي وآني. الأدب مرتبط بالحياة بشكل عام، بصيرورتها وسريانها وتجلياتها المتواصلة عن طريق قوانين خاصة لا تخضع أبدا للمقولات الجاهزة. لقد قالوا في الستينات، مثلا، إن عصر الرواية قد انتهى، وعندما ظهرت السينما قبل ذلك، قالوا أن عصر المسرح انتهى...، ثم موضوع التلفزيون والفيديو، وهكذا.. ومع ذلك فالأدب الروسي لا يزال موجودا، والأدب السوفيتي موجود، كما أن السينما والمسرح اللذين عالجا الأعمال الروسية والسوفيتية لا تزال موجودة ونعيش عليها جميعا بمختلف أعمارنا. ولكي نكون محقين، فقد كان هناك كتاب كثيرون في العهد السوفيتي، ولكنهم

ماتوا بموته، لأنهم لم يكونوا كتابا، وإنما أصحاب حرف يدوية. نفس الأمر حدث مع العديد من الكتاب الروس الذين عاشوا في المرحلة القيصرية. هذا الأمر موجود في كل مكان. ولكن الكاتب الحقيقي يبقى، ويبقى أيضاً إنتاجه، لأن شعبه بحاجة دائمة إليه بصرف النظر عن المرحلة التاريخية التي تم إنتاجه فيها.

الفكرة أن البعض يعيش حالة من الحنين في ظل الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية السيئة وهؤلاء هم عامة الشعب. أما أصحاب النوايا السيئة الذين يستخدمون هذه التنظيرات الجاهزة لإثبات أمور أخرى، لن ينجحوا أبدا. فنحن نعرف أن تشيخوف وديستويفسكي ليسوا بيننا الآن، ولكن هناك بيلوف وراسبوتين. وهناك كتاب آخرون يعالجون الأمور ربما ليس مثلما عالجها الكتاب السوفيت أو كتاب القرن التاسع عشر. وهذا أمر طبيعي.

■ **ولكنني أعتقد أن التغيرات التي حدثت في روسيا منذ منتصف الثمانينات ولا تزال مستمرة إلى وقتنا هذا قد أثرت بشكل أو آخر على حركة الثقافة الروسية وتوجهاتها، ومن ثم على حركة الأدب عموما..**

- هذا صحيح ولكن حرية النشر وإلغاء الرقابة ظاهرة إيجابية ضمن تلك التغيرات. إلا أن الاستثناء يؤكد القاعدة. ونأخذ مثلا سولجينيتسين ماذا كتب منذ عودته إلى روسيا؟! ولو يتكتب سوى مجموعة من المقالات والقصص السيئة.

وهناك شعراء مثل فوزنيسينسكي ويفتوشينكو.. ماذا كتبوا بعد البيريسترويكا؟! لم يكتبوا أي شيء. فماذا يحدث بالضبط؟ أنا شخصيا لا أدري، ولا أستطيع التفسير. كل ما أستطيع قوله أن البوصلة قد ضلت الاتجاه، ولم يعد هناك ما يمكن الكتابه عنه، خاصة وأن الأدب الاجتماعي الروسي يرتكز إلى قاعدة اجتماعية منذ ما قبل تورجينيف وديستويفسكي وجونتشاروف، أي ما قبل القرن التاسع عشر.

الآن يوجد بليفن ويروفييف وبعض الفتيات الذين لا تجد في أعمالهم سوى السباب والجنس والعهر. إلا أنني أعود وأكرر أنهم أبناء زمنهم ومرحلتهم. وهذا الأمر موجود الآن في أوروبا والمنطقة العربية: فهم يزعمون أن زمن القضايا الكبرى قد انتهى، وهذا زمن الكتابة عن الذات، فمن الذي يمنعهم عن الكتابة عن ذواتهم بمعايير الأدب، ومن الذي قال أن عصر القضايا الكبرى قد انتهى إلا إذا كان بعضهم يرى ذلك ويكرس له. واعتقد أنهم هم بالذات الذين يكرسون لتلك الأكذوبة.

إنني باختصار أؤكد بأن الأدب الروسي مازال حيا، وسوف يظل قدعنا نتصور أننا نعيش في بستان مليء بالنباتات والزهور تتفتح بعضها والبعض الآخر في طور التفتح، أما الطفيليات التي تنمو في الغابات والبساتين فمصيرها معروف. ألم أقل لك أن العديد من الكتاب (الروس وغيرهم) في القرن التاسع عشر والعشرين سقطوا بمجرد أن سقطت الأقنعة؟!■

التطبيع مع إسرائيل بين السياسة والسينما

محمود قاسم*

ذهب الحاكم إلى إسرائيل وقامت الدنيا في كل أنحاء العالم..

ووقع معاهدة سلام مع دولة اغتصبت الأرض العربية، وصارت هناك علاقات دبلوماسية وجاء سفير بدا متعاليا على المصريين وشوهد في أكثر من محفل ثقافي، خاصة معرض الكتاب بالجزيرة، واعتبر الإسرائيليون أن أول الدبلوماسيين الذين جاؤوا إلى مصر شباب مغامرون.. وجاء الدور على طوائف عديدة من الشعب من أجل السفر إلى إسرائيل..

وهنا ظهر مصطلح التطبيع أطلقه المثقفون، ووقفوا بالمرصاد لعدو الأمس الذي دخل الوطن معه في أربعة حروب فطرد السكان الاصليين، واستوطن القادمون من أنحاء متفرقة في العالم لما أسموه بأرض المعاد وصارت المفاوضات فقط على ما تم احتلاله بعد عدوان ١٩٦٧، وفي الوقت الذي أتى فيه الإسرائيليون خاصة رجال السياسة والسياحة، فإن المثقفين وقفوا بالمرصاد لإقامة أى علاقات مع إسرائيل خاصة في المجال الثقافي.

وفي وقت رأى فيه رجال الاقتصاد أن المال ليس له وطن، وقامت بعض العلاقات التجارية مع إسرائيل، فإن المثقفين وقفوا دائماً بالمرصاد، ليس فقط ضد الصلح، ولكن ضد من يحاول أن يخرجه عن إطار الورق، والتوقيعات الشكلية.. وحاول المثقفون دوما من خلال مواقف إسرائيل العسكرية ضد الفلسطينيين وفي جنوب لبنان إثبات أنه لا سلام وأطلقوا أنهم لن يقيموا التطبيع مع إسرائيل حتى تعود الأرض المحتلة.

وفي بعض الاوقات كانت الدولة تتعامل بدبلوماسية واضحة مع الأمر كأن تستهجن لكنها لم تقف ضد المثقفين، الذين كانوا يناصرون الرئيس مبارك في أنه لم يذهب قط في زيارة إلى إسرائيل سوى في زيارة عابرة، وجوبية لحضور جنازة إسحاق رابين، وبدا أن موقف الدولة يتفق تماما مع موقف المثقفين إبان السنوات التي تولى فيها نتنياهو رئاسة وزارة إسرائيل، فبدا شخصاً غير مقبول وأنه يحمل عداءاً سافراً للعرب، وكم اشتكت القيادة العليا من مواقفه، وفي هذه الفترة بالذات توحّد الموقف السياسي مع موقف المقاومين بعدم التطبيع مع إسرائيل..

وفي هذه الفترة صارت البطولة تتمثل في

* باحث مصري

الموقف المتشدد من إسرائيل وتساهلت الرقابة خاصة في السينما، ووجد خصوم التطبيع الفرصة متاحة لهم للتعبير عن آرائهم بشكل جماهيري وكانت عملية مقاومة التطبيع قد عاشت انتكاسة ملحوظة، حين ذهب إلى إسرائيل مخرجون وكتاب سبق لهم أن أشعلوا قلوبنا حماسا بأفلامهم وكتاباتهم ومنهم علي سالم الذي كتب (أغنية على الممر) مسرحية وفيلما ثم حسام الدين مصطفى مخرج فيلم الرصاصة لا تزال في جيبي وقد بدا الاثنان ثابتين على موقفهما من نصرة التطبيع ولم يتراجعا عنه يوما.

وطوال سنوات كان التطبيع لا يناقش الا على نطاق ضيق في المحافل الثقافية، وبعض صحف المعارضة، بينما بدت الصحف القومية كأنها تناصر التطبيع أو تقف منه موقفا حياديا خاصة أن رؤوساء تحرير الكثير من الصحف قد زاروا إسرائيل بشكل رسمي.

تعد السينما هي الفن الوحيد الذي ألهب مشاعر الناس، وأوقظ فيهم الإحساس الجماعي بضرورة عدم التطبيع مع إسرائيل بدأت الظاهرة بأفلام، بالاضافة إلى المسلسلات التليفزيونية تذكر الناس بالحوار القديم، والحديث بين العرب وإسرائيل سواء في مجال الجاسوسية أو في مجالات عديدة قدمت السينما بشكل مكثف قصصا عن الجاسوسية المتبادلة بين مصر وإسرائيل في أفلام عديدة منها فخ الجواسيس وبئر الخيانة بإعدام ميت، ثم مهمة في تل أبيب و٢٤ ساعة في إسرائيل والكافير وان كانت هذه الأفلام قد حاولت استثمار نجاح مسلسلات وطنية من طراز الدموع في عيون وقحة والحفار ورأفت الهجان والسقوط في بئر سبع.

وبعيداً عن الجاسوسية، فإن هناك أفلاما عديدة أشارت إلى الخطر القادم من إسرائيل، ودون الاشارة بوضوح إلى ذلك، شديد مثل فيلم الحب في طابا لأحمد فؤاد حيث أثار الفيلم فكرة ان التطبيع الجنسي مع نساء قابلوهن في سيناء وقد أتى إلى الشباب بمرض الإيدز الفتاك. مما أثار التحذير على المستوى الوطني.

وفي فترة زمنية بعينها لم تكن الإشارة واضحة إلى أن الخطر قادم من إسرائيل، وكان على المتفرج أن يفهم الأمر ضمن معطيات خاصة مطروحة في الفيلم، فالنساء الثلاث اللاتي نقلن الإيدز إلى المصريين قد أشرن إلى أسمائهن العبرية، بعد أن ضاجعن الرجال، وقبل أن يختفين من حيواتهم.

ولم يقتصر الأمر عند هذا الحد فهناك أفلام عديدة حول تهريب المخدرات أشارت إلى أن المخدرات تأتي إلى مصر عن طريق البوّابة الشرقية، وهناك أفلام تحذيرية من توغل العبرانيين في مصر بعد الصلح، مثل فيلم العصابة لهشام أبو النصر، الذي أخرج فيلما آخر أشار فيه بوضوح إلى الاسم العبراني لمهرب المخدرات الذي يسلم الشحنة إلى الشباب المصريين، وهو فيلم لم يعرض بعد رغم انتاجه منذ خمس سنوات.

إلا أن فترة حكم نتنياهو كانت بمثابة المساحة الترهيبية لأنصار التطبيع كي يقوموا ما لديهم من أفكار، وأعمال وتم حرق علم إسرائيل ملء الشاشة ضمن أحداث فيلم جماهيري، المفروض أن أحداثه تدور في الجامعة الأمريكية، كما تم

عمل فيلم كامل عن التطبيع مع إسرائيل، وهو فيلم تعطل كثيراً في التنفيذ ومن بينها أن الرقابة كانت لها بعض الملحوظات.

الفيلم الأول هو صعيدي في الجامعة الامريكية إخراج سعيد حامد ١٩٩٨ وفيه تتوقد مشاعر الطلاب المصريين أيا كانت انتماءاتهم، أو مشاعرهم، أو بيئتهم، ضد الاستاذ الجامعي المصري الاصل الذي ينتقد المصريين دوما. وقد كتب حسن شاه في أخبار النجوم ١٥ أغسطس ١٩٩٨ – أن أستاذ الجامعة الامريكية المصري الذي يحمل الحقيبة الامريكية يتحدى مشاعر الطلبة المصريين، وهو يلقي محاضرات عن اتفاقية الجات.. وهناك طالب اسمه أحمد يعقد اجتماعات ويوزع المنشورات ضد السياسة الأمريكية داخل حرم الجامعة الأمريكية. وفي البداية لا ينضم دهشوري إلى تيار المعارضين لأمريكا. لكنه لا يحدث أن يعقل عندما يصل التحدي إلى أقصاه. ويقاطع جميع الطلبه الاستاذ حتى خطيبة الأستاذ تخلع دبلة خطبتها له، وترتفع في فناء الجامعة الامريكية لوحات تنادي عاشت فلسطين ويقوم خلف دهشوري بإحراق العلم الإسرائيلي.. وقد نقلنا هذه الفقرة لأنه أيضاً في نفس الحفل الذي شاهدناه بالفيلم، صفق المشاهدون أيضاً بنفس الحماس أذن فقد أيقظ الموقف مشاعر عامة بالعداء لإسرائيل وأنه من الصعب التطبيع مع إسرائيل في ظل أي ظروف.. وقد تكررت مثل هذه الرؤية في كتابات الكثير من النقاد مثلما صاغ حسن عطية مقالا عن الفيلم في نفس الجريدة في ٢٢ أغسطس ١٩٩٨، حين قال أن خلف الدهشوري قد اعتصم مع زملاء له بحرم الجامعة في الذكرى الخمسين لاغتصاب فلسطين ويهاجم رجال الأمن أثناء تظاهرهم الطلابي، والذي يشاركهم فيه خلف بشكل تلقائي عاطفي، ويقبض عليه معهم وأمام ضابط الشرطة يدرك خلف أنه صوت الوطني البسيط غير المسيس وأن الحياة لم تعد كما كانت لحظة التحاقه بالجامعة. وأن العولمة التي كان يسخر منها في أغنيته الساخرة لها تأثير حتمي على مستقبله وأن السياسة ليست في الكاوتش كما يرى بعض المزيف وعيهم.

وقبل ان نذكر مجموعة آراء أخرى في الفيلم، من المهم أن نشير أن مشهد حرق العلم قد تمت إضافته اثناء تصوير الفيلم لأن السيناريو كان مكتوبا بشكل جاهز دون هذا المشهد قبل أشهر من تصويره وأنه حسب تطور الأحداث فان الفيلم يمكنه أن ينتهي عام ٢٠٠١ أي أن هناك ضغطا في زمن الفيلم، حدث من أجل إضافة هذا المشهد ولاشك أن ميلاد مثل هذا المشهد قد جاء مع تصاعد حملة العداء الشديدة لنتنياهو حيث وصلت إلى قمتها مع بلوغ نكبة فلسطين عامها الخمسين، هناك احتفالات ضخمة في إسرائيل وشعور بإحباط شديد في الوطن العربي لذا جاء المشهد متوافقا مع الشعور العام في مصر، والعالم العربي،

وقد انعكس هذا فيما ردده أشخاص عاديون من جمهور المشاهدين في مجلة فن في ٢٤ أغسطس ١٩٩٨ . حيث كان هناك باب يقوم فيه مجدي الطيب بأخذ آراء المشاهدين في الأفلام، ومن بين أربعة شباب صغير دون العشرين تقريباً

حيث اكد ياسر عبد الحميد (طالب جامعي) أنه رأى الفيلم يتبنّى رسالة وهدفا. عندما يؤكد أن من بين الطلبة المصريين في الجامعة الامريكية شبابا وطنياً والحقيقة أن محمد هنيدي جعلنا نشعر في كل لحظة أنه شاب مثلنا، يتحدث باسمنا ويعبر عن جيلنا. ولهذا انتابني القلق عليه، في اللحظة التي أحرق فيها العلم الإسرائيلي وشعرت أن القبض عليه سيختنقني شخصياً. وهكذا نجح الفيلم في تقديم السياسة بشكل غير مباشر وذكي للغاية من دون تطرق أو مبالغة.

ويدور الطالب محسن حنفي حول نفس النقطة وقدم موقف واقعياً عندما أكد أن المسؤولين في أجهزة الدولة منحازون إلى طوائف الشعب في موقفهم المناهض للعدو الإسرائيلي (مشهد ضابط مباحث أمن الدولة).

وقد قدم مجدي الطيب أيضاً تحقيقا في نفس المجلة نشره في ٢٤ أغسطس ١٩٩٨ تحت عنوان حرق علم إسرائيل.. فاحتجت أمريكا. بمناسبة أن الجامعة الامريكية قد رفعت دعوى ضد الفيلم لانه حمل اسمها دون إذن منها. وأشار الكاتب أن المستفيد الوحيد من وقف عرض الفيلم هو إسرائيل واستند إلى ما قاله مجدي مهنا في جريدة الوفد أن الفيلم لا يسيء إلى أحد.. لكنه يدين إسرائيل.

اتهام إسرائيل بأنها الجهة المعنية بوقف الفيلم وليس الجامعة الامريكية تأكد أيضاً على لسان مؤلف الفيلم د. مدحت العدل بقوله: لقد قدمت السيناريو إلى الرقابة منذ ما يقرب من عام. ولم تحتج الجامعة أو تعترض، ولكنها فعلت هذا اليوم بسبب المشهد الذي يحترق فيه العلم الإسرائيلي. وليس لأي سبب آخر فالفيلم لا يسيء للجامعة إطلاقاً.

ولعل مثل هذه الحملة والاحساس الوطني العام دفع العاملين في فيلم فتاة من إسرائيل إلى عرضه في هذا التوقيت بالذات أوائل عام ١٩٩٩ إلى العرض كان نتنياهو لا يزال في الحكم، يصول ويجول عداءاً للعرب وشديد التعنت وتغير عنوان الفيلم من ظل الشهيد إلى فتاة من إسرائيل حيث بدت الخصومة شديدة، وحيث كانت نادية الجندي قد قدمت قبل ذلك بأشهر قليلة فيلمها ٢٤ ساعة في إسرائيل..

والفيلم كما هو معروف مأخوذ عن رواية قصيرة نشرها الكاتب ضمن ثلاث قصص وكان اسمها هو (الوراعة والرعب) وتدور القصة الأصلية في مصيف فارنا، حيث تفاجأ أسرة مصرية بأن ابنها الوحيد قد وقع في حب ابنة الأسرة الإسرائيلية التي جاءت للتصييف أيضاً. إذن فاللقاء هنا جاء مصادفة وذلك بعكس الفيلم، الذي ذهبت فيه نفس الأسرة المكونة من زوجين وابنهما الوحيد إلى فندق طابا (سونستا سابقا) ولابد أنهم يتوقعون أن يلتقوا بإسرائيليين في كل مكان بالفندق وفي طابا بشكل عام.

وفي القصة، فإن الأب يقف بكل حزم أمام هذه العلاقة الإسرائيلية المصرية، ويسعي إلى أن يلدها لاحساسه بالوطنيه، ولان اسرته قد فقدت ابناً لها في الحرب.

ومثلما سعي فيلم صعيدي في الجامعة الأمريكية إلى الاستفادة من مناسبة سياسية حدثت وقت تصوير الفيلم. فإن فتاة من إسرائيل لايهاب راضي ١٩٩٩ بدأ بوقائع حقيقية عن

أحداث نشرت في الصحف حول قيام قائد إسرائيلي بدفن جثث لجنود مصريين في الرمال بعد أن قتلهم عنوة وجعل الفيلم الابن الأكبر أحد هؤلاء الجنود الذين قاموا بحمل حفرة واسعة، تحت تهديد السلاح، وعن طريق الترصد والإصرار، وقام جنود القائد الإسرائيلي بإطلاق النيران على المصريين فتهاوى الجميع داخل المقبرة الجماعية وسرعان ما جاءت جرافة إسرائيلية كي تهيل الرمل فوق جثث الشهداء الأبرياء.

الحدث حقيقي وماثل في أذهان المشاهدين، أذن فلابد من المشهد الأول أن تتولد مشاعر العداء وأن تصحو الخصومة القديمة مهما كان السلام الموقع بين الدولتين. هناك فارق وحيد بين الحادثين، أنه في الواقع دار عام ١٩٦٧ وفي الفيلم دار في حرب اكتوبر، لكن الفارق الواضح بين الفيلم والرواية، يغير كثيراً من المناظير السينمائية وإن كان الاثنان يقفان ضد التطبيع بقوة، لكن أمر التطبيع في الرواية، أسري مرتبط في المقام الأول بزوجين فقدا ابنهم في الحرب، ويمكنهم أن يفقدوا الثاني في السلام أما في الفيلم فإن للتطبيع هنا جماعي، أي يرتبط بمجموعة من الأصدقاء والزملاء اجتمعوا للذهاب في إجازة صيف إلى طابا.. وهناك مواجهة لابد أن تحدث بين مجموعتين من الطرفين، شباب مصري، وشباب إسرائيلي ثم قصة حب التي ستتولد بين طارق والفتاة الإسرائيلية.

وقبل أن نتوقف عن الفيلم يهمنا التعرف على بعض المتاعب الرقابية التي قابلت الفيلم حيث يتحدث المخرج إلى مجلة فن في ١٩٩٧/١١/٢٤ أي قبل عرض الفيلم بعام ونصف وقبل أن يظهر إلى الوجود فيلم صعيدي في الجامعة الأمريكية فيقول لأننا نتوغل في منطقة فكرية تقبل الخلاف حدث الصدام في فترة ما مع الرقابة حيث حدث أن إحدى الرقيبات بنت رفضها للسيناريو بقولها: لأننا لا ينبغي أن نقترب من هذه المنطقة باعتبارها سياسة دولة أن المسألة لا تتصل بمعايير موضوعية نقيس عليها الرفض والقبول. خصوصاً عندما نعلم أن موضوعات تثير أخطر الناس في توجهاتها من تناول موضوع التطبيع. كالبطلات العاهرات والراقصات الشهيرات. وكلما مرت من تحت أيدي الرقابة ولم يحدث لها ما حدث لموضوع بطلته أم الشهيد..

الموضوع إذن حسب سياسة الدولة العليا، كان ممنوعاً في فترة، ثم أضاء له النور الأخضر في فترة أخرى وكما أشرنا في بداية الحديث، فإن التطبيع مسألة ثقافية، وموقف من مثقفين وقد تمت كتابة السيناريو للتأكيد على مسألة الموقف الجماعي من التطبيع، وذلك من خلال مجموعة الأشخاص الذين أقلوا الاتوبيس السياحي لقضاء إجازة صيف سريعة في طابا.

وهؤلاء الأشخاص يمثلون جيلين بارزين أحدهما عاش الحروب الأخيرة، ودفع ثمنها غالياً، والثاني ولد في زمن السلام، ولم تتضح رؤى وأبعاد العدوان القديم مثلما كان قبل ثلاثين عاما على سبيل المثال.. الجيل الأول ليس رافضا للتطبيع كله ويمثله طرفان. الطرف المصري والطرف الإسرائيلي، المصري هو الأب عبد الغني وزوجته، الرجل مدرس تاريخ، يحفظ جيداً

أبعاد الصراع السياسي والتاريخي بين العرب وإسرائيل في المنطقة وقام بتدريس التاريخ في مراحل مختلفة منها فترة كانت إسرائيل هي العدو الأول للوطن العربي، ثم جاءت فترة، تم فيها حذف كل ما يشير إلى العداء من كتب التاريخ وهذا الأب فقد ابنه في الحرب، ويعاني من أحزان جمة، خاصة أن زوجته لا تزال ترتدي الحداد على ابنها، ولاتزال ملامح الحزن مرتسمة على الوجوه.

وبالطبع فإن كافة المشاعر القديمة بالعداء لابد أن تتولد من جديد عندما يجد الأبوان نفسيهما في مكان يكتظ بمن يضعون نجمة داوود حول أعناقهم، إنهم قتلة الابن صاروا يتنفسون نفس الاكسجين الذي يدخل الصدور سواء في الفندق، أو المصاعد أو المطاعم وهذه المشاهد تجعل ضغط الدم يرتفع لدى الأم وتصاب بأزمة صحية ولسنا هنا بصدد تحليل الفيلم فنيا، والوقوف معه أو ضده فيما يتعلق بمصداقية ردود الأفعال لكن المغالاة في وصف مشاعر العداء القديم الذي يطفو إلى السطح يعكس أيضا نبض الأبوين، ومساحة الكراهية التي تتولد بين الطرفين، خاصة ان ردود الأفعال هنا من قبل عبد الغني وزوجته، أكثر من طرف الإسرائيليين الذين بدوا كأن المصريين لم يقتلوا منهم أحداً فجاؤوا للتنزه والمتعة، وقد حاول الفيلم أن يصور مشاعر ومواقف استفزازية من شباب إسرائيلي يبدو وكأنه شرير الفيلم، يضع نجمة داوود حول عنقه، وتلمع عيونهم بالشر والتحفز ضد المصريين.

هذا عن الجانب المصري الذي عاصر الحروب، والذي لا ينسى المشاعر القديمة اما يوسف هارون فهو أستاذ جامعي عاش الحروب، وهو في زمن السلام يحاول استقطاب الشاب المصري إلى وطنه ثم إلى أمريكا من أجل أن يزوجه من ابنته التي أحبته. ويصور الفيلم يوسف كإنسان وحشي، شرس، شيطاني، باعتباره شرير الفيلم وهي صورة خطية قديمة ومستهلكة للخصم أو العدو. ويوسف يلوح للشاب طارق أن يتيح له فرصة العمل، بعقد مغر في بلد ثرى وعليه أن يهاجر من مصر إلى هذا الوطن.. وحول الإغراء بالهجرة، وموافقة الابنة، بل القيام بذلك فعلا، وقيام الأبوين بمحاولة استعادة الابن يدور الصراع في الفيلم.

هذان جانبان لا يلتقيان قط، بل ان المواجهة بالكلمات التي تدور بين الطرفين على الشاطىء في نهاية الفيلم تمتزج بإيقاعات صوتية أشبه بإطلاق المدافع، وتفجيرات القنابل. فهي ليست معركة عادية، بل هي حرب شديدة لا تنتهي بين الطرفين، مما يعني استمرار المواجهة بين الطرفين اللذين لا يكفان عن النزاع.

وفي المقابل اختار الفيلم نموذجين آخرين مصريين كان عليهما أن ينظرا إلى العلاقات مع إسرائيل باعتبارها أمر طبيعي، يجب أن يأخذ مجراه الأول. منهم والد أمينة، رجل الأعمال الذي يتاجر مع الإسرائيليين ويذهب لعقد الصفقات التجارية وهو يتعامل باعتبار أن الاقتصاد بلا قلب، ولا ضمير أو أيديولوجية أو موقف وطني. وسوف نرى أن ابنته أمينة رغم أنها من جيل لم يحارب وتربّى على السلام، فإنها ضد التطبيع تماما، وأيضاً ستكون ضحية

لمحاولة اغتصاب يقوم بها الشاب الإسرائيلي.

في الفيلم كان أغلب الشباب الإسرائيليين يسعون إلى التطبيع وعليه فانهم يجذبون إليهم شاباً مصرياً يبدو خفيف الظل، وأيضاً غير مسئول يقبل أن يصير صديقاً لإسرائيليين في مثل سنه، ويبدو غير شاعر بأن هناك شيئاً ذا أهمية في موضوع الارتباط بصداقه معهم. وهذا الشاب هو الذي سيدفع حياته ثمنا لموقفه عندما يصحو إلى أن الخصومة لا تزال موجودة. وأن عليه أن يفعل شيئاً إيجابيا بعد أن كان مدمنا للكحول، والبانجو، فكان ارتباطه بالإسرائيليين بمثابة هذيان وتخدير.

نحن إذن أمام أطراف لا تزال متصارعة، الشباب الإسرائيلي يرون أن هذا الفندق كان ملكاً لهم ذات يوم وأن عليهم التعبير عن استيائهم لأنه صار ملكا للمصريين بعد المعاهدة، أما الشباب المصري فإنهم يتغنون بجمال الوطن، ويرددون عبارات فيها استحسان بحلاوة هذا الوطن.

إذن فالمواقف العدائية جماعية، بعضها وطني خالص ليس له علاقة بالتجربة الخاصة والبعض الآخر ذاتي، أي أن هناك رواسب الماضي التي تجعل الأب عبد الغني وزوجته يندفعان لإعادة ابنهما. ولاشك أن طارق يمثل واحداً من أبناء الجيل الجديد، الذي يمكنه أن يسقط في الاغراء بسهوله وان يوافق على الذهاب مع الفتاة الإسرائيلية التي أحبها ووالدها الاستاذ بجامعة تل أبيب، الذي يحمل الجنسيتين الامريكية والإسرائيلية. وطارق بالفعل يركب الزورق معها، ليس فقط بسبب الحب الذي وقع فيه مع فتاة جميلة لم تهمها السياسة كثيراً بقدر الحصول على حبيبها لذا فإن طارق قد قبل وامتثل للإغراء، وركب الزورق، واتجها إلى الحدود الشرقية أي أنه اتجه لإسرائيل قبل أن يراجع نفسه ويقفز في المياه ويعود إلى طابا.. الأرض المصرية.

وإذا كان لا يحسب للفيلم أن أربعة كتاب سيناريو اشتركوا في صياغته، وتمّت عرقلته لبعض الوقت قبل التنفيذ فإن خروج الفيلم بهذه الصورة يعني أن عدم التطبيع جماعي، وليس قراراً فردياً، مع اختلاف الوسيلة فقد تكون ضد طارق لأنه قبل لو بجزء من الوقت، أن يمتثل وأن يذهب إلى هناك، مهما كانت الاغراءات ولكن هناك رؤية لكاتب ترى أنه لابد من المراجعة بعد الوقوع في دائرة الاغراء.. وقد عبر كاتب الحوار فاروق عبد الخالق عن رأيه قائلاً لمجلة فن في ٢٤ نوفمبر ١٩٩٧ ان ظل الشهيد هو الظل المسيطر فعلا على كافة تصرفاتنا على الساحة، فلا يوجد رئيس في مصر ولا مواطن أي كان توجهه إلا ويعلم أن ظلال الشهداء الذين سقطوا على امتداد الحروب العربية والإسرائيلية ترفرف على الأجواء. فإذا كنا ننعم بالاستقرار النسبي فهو ناتج عن هذه الحروب. والحال نفسه اذا كنا نعاني قلقا نفسانيا أو انفصالا ظاهريا بين الاجيال أو تمزقاً اجتماعياً.. الخ.. ولهذا فالفيلم يقول ببساطة: ماذا يحدث لو اجتمعت في مكان واحد مع قاتل ابنك؟..

فالاحداث تدور حول أم وأب استشهد ابنهما ونزلا في مكان يؤمه أناس من جنسيات مختلفة، وفجأة اكتشفا أنهما في مواجهة عائلة إسرائيلية، بل إن ابنهما- شقيق الشهيد- كاد يتورط في علاقة عاطفية مع ابنة العائلة الإسرائيلية..

ويستكمل الكاتب حديثة في نفس الحوار الذي

أجراه معه مجدي الطيب أنه من المؤكد أن من يوافق على إقامة علاقة بهذا الشكل يرتضي لنفسه أن يفرط في أشياء كثيرة، ويبيع وطنه في مقابل جسد امرأة أو علاقة جنسية. وكلنا نعرف أن الإسرائيليين بارعون في اصطياد شبابنا بالجنس والمخدرات ولا يتورعون في تزويج فتياتهم من مصريين عساهم يملكون حق العيش في المكان وبهذا ينازعوننا ملكية شيء بشكل شرعي الامر الذي يدعونا للحذر وعدم ترك الأمور المحفوفة بالخطر بأيدي المراهقين.

وفي نفس الحديث عبر ماهر راضي عن رأيه وهو المخرج الشاب الذي أخرج أبوه محمد راضي العديد من الأفلام عن انتصار حرب أكتوبر، منها أبناء الصمت والعمر لحظة، وهو أيضا منتج الفيلم، وبدا ماهر راضي ابن الجيل الجديد مشبعا بآراء ثابتة حول التطبيع مع إسرائيل، فقال: وجدت نفسي مؤرقاً بهذه القضية، وأردت أن أطرح وجهة نظري فيها، ولم يكن بمخططي أبداً إحداث صدمة أو شيء من هذا القبيل بل اردت أن أقول ببساطة أن الصراع بيننا والعدو موجود وقائم وسوف يستمر إلى الأبد، فالفيلم يناهض التطبيع على طول الخط..

وفي نفس الحديث المطوّل أكد ممثل شاب أيضاً من نفس الجيل الممثل خالد النبوي الذي أدى دور طارق ان ظل الشهيد هو الذي يطارد التطبيع، ويناهض فكرة التطبيع بل يقتلها قتلا فهو يؤكد ببساطة أن السياسة لها منطقها الذي يتغير ويتبدل باستمرار لكن المواقف الحياتية للشعوب ثابتة ليس في مصر فحسب بل في كل الدول العربية.. والحديث عن مصر الرافضة للتطبيع هو حديث عن الدول العربية بأكملها.

ازدهرت الأفلام التي وقفت ضد التطبيع بشكل ما ابان تولي الليكود الحكم في إسرائيل وتخفّ هذه الحدة إلى درجات اقل عندما يتولى حزب العمل باعتبار أنه مباشر في مسألة منح الارض للفلسطينيين، بعد مفاوضات مجهدة وأيضاً مد اليد القصيرة إلى سوريا للتفاوض ولاشك ان الموضوع سيظل ساخناً سينمائياً لفترة طويلة ربما أطول مما نتوقع. ■

هويتنا الثقافية .. والمسرح العربي
(المسرح العربي بين البعث والاقتباس)

ناصر العزبي *

تقديم

يمكننا القول ان الانطلاقة الحقيقية للمسرح العربي كانت مع بداية القرن العشرين الذي شهد نهضة فعلية، أخذت تتلمس طريقها باستكمال أدواتها وتحديد ملامحها في محاولة منها لبلورة كيان مسرحي يوازي المسرح الأوروبي بحرفيته المتقدمة.

وتدعم هذه الانطلاقة جهود أجيال متعاقبة لرواد أخذوا علي عاتقهم عبء بناء ذلك كيان في الوطن العربي، فكانت المجهودات العظيمة لكتاب الدراما في صناعتهم للنص المسرحي الذي لم تكن لديهم تجارب أو نماذج عربية صريحة للأخذ أو الاقتداء بها، وإنما اعتمدوا في بادىء الأمر على المحاكاة بالترجمة والتمصير للنص الغربي، واستتبعوا ذلك بالزحف تدريجياً بمحاولات لتوظيف التراث من خلال تضمين بعض الظواهر الشعبية، وتطويع وتمصير بعض الظواهر الفنية القديمة.

.... و تتعاقب خلال هذا القرن أجيال من الكتّاب المسرحيين الذين شكلوا موجات أو تيارات مختلفة ساهمت في ترسيخ هذا الفن وإن أمكن تقسيمهم مجازاً إلى ثلاث مراحل، لكل مرحلة منهم سماتها وخصائصها التي تميزها.

أيضاً يظهر خلال هذا القرن عدد ـ وإن كان ليس بالكثير ـ من الباحثين والمنظرين والنقاد الذين قاموا بالبحث والتنقيب والرصد للحالة المسرحية التي تشكلت وليبرز الاتجاه نحو التأصيل لمسرح عربي له مقوماته الخاصة التي تعتمد على المكان والتاريخ واللغة.

ويتبنى كتاب المرحلة الأخيرة هذه الدعوة مع نهاية هذا القرن متناولين كل ما حولهم من قضايا قومية ووطنية وظروف اجتماعية وحياتية، موظفين كل ما هو منتم للأصول العربية من تراث وظواهر فنية شعبية، ساعين لتحقيق مسرح عربي الهوية.

وهذا البحث الاجتهادي مشروع لدراسة مستقبلية لذا، فإنه قد يبدو غير مرتب للأفكار وقد يحيد عن المنهجية أحياناً، إلا أننا من الممكن مبدئياً اعتبارها إطلالة سريعة على المسرح العربي بين الماضي والحاضر، أو اعتبارها مجموعة من المقالات بينها رابط، على الأقل تسلسلها. وقد تبدو هذه الدراسة تأريخ للمسرح وهذا لم يكن مقصوداً، فبعض الأحداث لم

* كاتب مسرحي مصري

تذكرها، وأيضاً ربما لم أهتم بالترتيب الدقيق وإنما هي الحياة المسرحية التي عبرت عنها في لوحة احتوت كثيراً من الرتوش من خلال وجهة نظر خاصة.

وهي في ثلاثة أقسام:

الأول: (المسرح وجذوره) حتى ما قبل عصر النهضة.

أ ـ عند المصريين.

ب ـ عند العرب.

والثاني: (ومضة البعث وعصر النهضة الحديث) حتى أواخر القرن التاسع عشر.

والثالث: (القرن العشرون والميلاد الحقيقي للمسرح) ورصدت فيه ثلاث مراحل زمنية:

المرحلة الأولى خلال النصف الأول من القرن العشرين وحتى ما بعد الحربين العالميتين أو حتى أواخر ١٩٥٢.

والمرحلة الثانية شملت الربع الثالث من القرن العشرين، أو من ١٩٥٢ وحتى ١٩٦٧.

والمرحلة الثالثة تحددت بالثلث الأخير من هذا القرن أو من ١٩٧٣ وحتى نهاية القرن العشرين.

وهي مراحل متصلة لا يمكن تحديدها بشكل قاطع أو فصلها عن بعضها، حيث تتشابك الأجيال في المراحل وربما يشارك جيل في مرحلتين، أو يكون ميلاد ملامح المرحلة الجديدة في نهاية المرحلة السابقة لها.

وفي القسم الأخير ركزت على المرحلة الثالثة بإلقاء الضوء عليها، وتناولت فيه اثنين من رواد هذه المرحلة هما الكاتب يسري الجندي، والكاتب أبو العلا السلاموني من خلال السيرة الذاتية لكل منهما ومشوارهما والإشارة إلى ما أنجزه كل منهما من أعمال.

المسرح وجذوره حتى ما قبل عصر النهضة

المسرح ليس بالظاهرة الغريبة على تراثنا العربي، وإنما دائماً وأبداً كانت له جذوره، وظواهره الفنية المختلفة والمنتشرة، في المنطقة العربية منذ العصر الفاطمي، وقبله منذ العصر الفرعوني في مصر.

وما عليه المسرح الآن إنما هو نتاج تطور طبيعي لهذه الجذور وغيرها في المناطق الأخرى من العالم، ونتاج لمجهودات فنانين ومسرحيين على مدار التاريخ الممتد، حيث نشأت العلاقات بين مناطق العالم، ويهمنا هنا تلك العلاقة التي نحن طرف فيها، بمعنى العلاقة التي نشأت بين المنطقة العربية بالمناطق الأخرى أو بالمنطقة الغربية خاصة والتي ينسب لها تبعية مسرحنا.

المسرح عند المصريين:

ومن هنا ذهب كثير من الدارسين لبحث هذه العلاقة بين الدراما المصرية ـ الأقدم في المنطقة ـ وبين الثقافة الغربية أو لبحث درجة الاستفادة من الغرب ومراحل تطورها، فراح كثير منهم يحاول إثبات أن الدراما ـ ومعها الرواية ـ كان لها وجود في مصر قبل ازدهارها في العصر الحديث. لقد عادت مجهودات البحث إلى الوراء آلاف السنين للتنقيب لتؤكد أن معرفتنا بالمسرح تضرب بجذورها في عمق التاريخ الفرعوني، ولينشأ الجدل حول قدمها: هل توازت في نشأتها مع الدراما اليونانية أم سبقتها؟!

وفي موسوعة «مصر القديمة» في جزئها الخاص «بالأدب المصري القديم» يرجح العالم الأثري سليم حسن (أن ميزة السبق والاختراع لمصر بلا منازع في القدم.. حين أننا نجد في مصر دراما تمثيلية ظهرت حوالي عام ٣٤٠٠ ق.م)، ويقوم سليم حسن بعمل موازنة بين كل من الدراما الإغريقية والدراما المصرية، متعقباً الأولى وتطوراتها إلى أن ظهرت في ثوبها الحديث، ومستعرضاً لتكوين الثانية، حتى يقف بنا في النهاية للمدى الذي تأثرت به الدراما اليونانية وما تناسل عنها بالدراما المصرية.

ومن أهلها يشهد المؤرخ اليوناني هيرودوت كاشفاً لنا علاقات وثيقة بين مصر الفرعونية واليونان الوثنية فيقول في مذكراته (أنه حين زار مصر رأى الطقوس المسرحية بنفسه وشهد أصالتها، وبأن اليونانيين تأثروا بها مع ما انتقل من تجارة المصريين إليهم، ومع ما كان يحمل الزائر اليوناني حين قدومه إلى مصر أو عودته منها، ولقد اعترف هيرودوت بأن اليونانيين ما هم إلا تلامذة للمصريين، ولكنه يعود في مذكراته فيعمل إلى البر بوعده بعدم البوح بأسرار طقوس المسرحية المصرية رغم أنه شاهدها، ولو ذكرها لعرفنا مدى تأثر اليونان بثقافة المصريين المسرحية).

وتعود لعالم المصريات سليم حسن في موسوعته حيث ذكر أن «اسكلس» بدأت تظهر كتابته في عالم التأليف التمثيلي سنة (٤٩٩ ق.م)، على حين نجد في مصر دراما تمثيلية تبعد عن ذلك، ويعني بذلك «الدراما المنفية» التي ظهرت حوالي (٣٤٠٠ ق.م).

وتذكر الموسوعة بعض الأعمال من «الدراما المنفية» مثل تمثيلية «بعد الخليقة» (٣٤٠٠ق.م) والدراما المسماه «انتصار حور على أعدائه» حوالي (٢٧٥٠ ق.م) وكانت تمثل يوم الواحد والعشرين من شهر أمشير سنوياً، ودراما «التتويج» نحو عام (٢٠٠٠ ق.م) وأفسح سليم حسن مساحة تحليلية لدراما «التتويج» موضحاً أن وحدة المكان لم تكن مرعية في تمثيلها... إن هذه التمثيليات لم تكن تمثل في أبهاء المعبد وحسب، بل كذلك في المحاريب التابعة له، والتي قد يكون بعضها أحياناً بعيداً عن البعض الآخر ويعطي مثالاً لذلك أن الممثلين كانوا ينتقلون من منظر إلى آخر بين معبدي «الكرنك» و «الأقصر» (وقد ذكر لنا كذلك سياحات في سفن وهذه تدل على أن أهم الحوادث في الخرافة كانت تمثل في أمهات المدن المصرية المقدسة) وهو ما يتشابه حالياً مع ما يعرف حالياً باسم التجارب المفتوحة التي يقيمها فرق الهواة بالهيئة العامة لقصور الثقافة، أو تجارب فرق الدولة التي تعتمد على استغلال ديكور وجغرافية ودلالات المكان.

هذا من جانب، ومن جانب آخر فقد (دلت بعض الآثار على أن قدماء المصريين قد استعملوا مكاناً لتمثيل الحفلات الطقسية في جزء من المعبد يشبه المسرح الحالي عبارة عن صالة كبيرة مستطيلة مكشوفة.. الجزء الأكبر فيها يستعمل للمشاهدين، والجزء الأصغر يرتفع عن مستوى الصالة حوالي نصف متر، ويستعمل للتمثيل ويعرف باسم «الهيكل» وهو محدد بثلاثة أعمدة على كل من الجانب الأيمن والأيسر، وفي الخلف يوجد عمودان يتوسطهما باب يؤدي إلى

حجرة صغيرة تسمى «حجرة الأسرار».

وبذا فإن فراعنة مصر في المقدمة من هذا الفن، ولهم السبق وفضل البداية الفعلية والمحاولة الأولى لإيجاد المسرح وإن كانت ليست بصورتها الصريحة التي هي عليها الآن، وإنما تشابهت معها في عناصر مختلفة، وما طرأ لها بأن تطوراً طبيعياً بفعل الزمن. وأن المسرح الفرعوني كانت له مظاهره المختلفة والتي يدخل بعضها من خلال الطقوس والشعائر الدينية، وبعضها من خلال العادات والاحتفالات والفنون الشعبية في أماكن مفتوحة أو مغلقة لكنها تأخذ شكلاً ليس بالبعيد عن الحالي، وتعتمد أيضاً على الأداء الذي هو يستند على التقمص والإندماج والإيهام أحياناً، والمشاركة من قبل المتفرجين في أحيان أخرى.

ولأن الشعب المصري هو المفن والمبتكر، ولأنه شعب متعدد المواهب التمثيلية والتأليفية، فقد حدث له في تاريخه ما لم يحدث لشعب آخر، إذ قطع تماماً صلته بتاريخه الطويل الذي يعتبر أطول تاريخ لأي شعب معروف وأوقف سريان وتوارث التقاليد الحضارية وتراكمها في وجدان الشعب وعقله الباطن والواعي لأنه لديه القدرة على خلق الجديد. في ذات الوقت الذي تشظت فيه شعوب أخرى مستقلة وبلدانه من حيث توقف عنده الفراعنة، لقد تعاقبت الحكومات الأجنبية بغزواتها ولكن الحضارة المصرية كانت تبتلعها وتستوعبها مشكّلة لها واحتواتها بعد أن تمررها بعملية التمصير.

ولكن النقلة عندما تكون إنسانية فإن الطبيعة البشرية لهذا الشعب تكون أكثر تحضراً فهي تقطع صلتها بما مضى لتبدأ اتصالها الجديد بالمعتقد الجديد، وكان هذا مع الديانات السماوية، فالمصريون شعب يعتنق ويؤمن بعقيدته ويخلص لها ليبدأ مرحلة جديدة قوامها مئات السنين من العقيدة المسيحية ومن بعدها الإسلامية بتقاليد وطقوس دينية جديدة وفنون وفقاً لتعاليم وعقائد جديدة، ولتقطع سلسلة التطور الحضاري فكانت وكأنما قضت على الحياة المصرية القديمة، لتبدأ البناء الجديد.

هذا، ولعوامل أخرى كثيرة، غابت التفاصيل الخاصة بالمسرح القديم، وبمرور ٢٠٠٠ سنة بعد الميلاد زاد الغموض عن هذا الفن ولم يصل أي من الباحثين لأسرار هذا الفن أو إعادة اكتشافه إلا عندما بدأ بعض العلماء في كشف رموز الآثار المصرية القديمة، وعليه فإن العالم ما زال في انتظار تفاصيل وحقائق أخرى تلقي بضوء أكثر على قصة المسرح الفرعوني.

المسرح عند العرب

«... وأحسبه أقبل على الترجمة لسبب غير الأسباب التي تبعث معظم العارفين باللغات الأجنبية على نقل آثارها، فليس إقباله عليه لأنه استعظم أوروبا وحكمتها ونبوغها، وإنما هو قد نقل من أدبها وفكاهتها ما يضاف إلى أدبنا وفكاهتنا، كأنه يقول «بضاعتنا ردت إلينا»..».

تلك كلمات كتبها العقاد عن الرائد المسرحي عثمان جلال، ونوردها هنا في بداية الحديث عن المسرح العربي للتدليل على أن التراث العربي أصل من أصول الحضارات ونبع المعارف لكثير منها، (ومن المؤسف أن الأوروبيين أخذوا هذا

التراث وشكلوه بينهم فبدت صورته وكأنه غريب عنا، وذلك في الوقت الذي نسي فيه العرب تراثهم أو تناسوه وبعدت بهم مطالب العيش عن مواصلة البحث ثم ساعد على ذلك عوامل الدهر حين اشتد ساعد الغربيين، وتقلصت الفتوحات الإسلامية وانكمشت بلاد العرب على نفسها تحلم بالماضي السعيد).

ومع ذلك فإن التراث العربي بدأ يشهد حركة بعث له حيث لم تنبت الصلة نهائياً بينه وبين العرب، هذا التراث الذي يطل علينا من بعيد ببصيص من الأمل الذي علينا استغلاله وتدعيمه حتى لا ينقطع هذا الخيط الرفيع الذي يمتد إلينا به، وحتى تقوى به جذورنا التي ستكون الدرع والحصن، الواقي لنا في ظل نظام عالمي جديد تتشكل ملامحه مبتعدة عنا تدريجياً، وتبتلع فيه العولمة كل الهويات.

لقد كان للعرب في الجاهلية الأولى في عبادتهم للأصنام والأوثان طقوس ومراسم وعادات تشبه إلى حد ما الطقوس التي كان يقوم بها المصريون واليونانيون القدماء.

في هذاالعصر القديم كثرت الآلهة التي كان العرب يتعبدونها، ومنها (الإله العزّى أو عشروت أو الزهرة ـ أو النجم الثاقب في القرآن الكريم ـ، واللات)، ومن آلهة العراق القديمة (الإله «آنو» كبير أرباب السماء، و«نلسون» آلهة الحكمة، و«عشتار» ربة الخصوبة والحب، و«النيل» آلهة العاصفة، و«أيارب» الأرض والحكمة، وغيرها من الآلهة)..

تلك الآلهة أعملت الخيال في العقل العربي، فراح ينسج حولها القصص والأساطير، ويؤلف الملاحم والمسرحيات، لكن ما يؤسف له فقدان وضياع غالبية هذا الإنتاج العربي، على عكس ما حدث للإنتاج اليوناني الذي وصل كاملاً.

ومما وصل إلينا من الإنتاج العربي تذكر ملحمة «جلجامش» العراقية ـ أول بطل تراجيدي يعرفه التاريخ الأدبي في العالم ـ والتي سبقت ملحمة هوميروس بنصف قرن، وملحمة ألف ليلة وليلة، وحكايات وأساطير قيس، ولقمان الحكيم، وعنترة، وغيرها من السير الشعبية المحلية التي عرفتها البيئات العربية المختلفة لأبطال محليين، وبعض أولياء الله الصالحين المحليين، حظيت مجموعة من الأعمال بالذيوع العربي العام ومن هذه الأعمال الشعبية التي عرفناها حتى الآن سير (الزير سالم، ذات الهمة، حمزة البهلوان، فيروز شاه، سيف بن ذي يزن، الظاهر بيبرس، خضرة الشريفة، على الزيبق، والسيرة الهلالية بنسخها المتعددة)، وجميعها ـ من الحكايات أو الأساطير ـ أعمال درامية بكل المقاييس الأدبية بما حوته من «حواديت» تجري في «زمان» و«مكان» وما تتضمنه من «حوار»، وما يستخرج منها من «ديكورات» و«أضواء» وهي بذلك لا تحتاج إلا إلى «إخراج» متمكن فاهم، و«إعداد مسرحي» يجعلها قابلة للعرض الدرامي.

والتراث العربي حوى ـ منذ جاهليتهم وعصور إسلامهم ـ العديد من الفنون، ونزعم أن من بينها فن المسرح وإن كانوا لم ينصوا عليه صراحة، إلا أنّ الباحث سيجد أن ملامح الفن المسرحي توشك أن تكون فيه كاملة.

فلقد عرف العرب منذ جاهليتهم ألواناً وظواهر فنية مختلفة ونذكر هنا أهمية تلك

المواسم الأدبية التي كانت تعاصر موسم الحج الذي يأتي فيه الناس من كل فج إلى قريش بمكة، وفي رحلتي الشتاء والصيف إلى اليمن والعراق، فيتناقلون الآداب ويتناثرون الأشعار والملاحم والقصص التي تضمنت أفكاراً بنيت على أسس درامية وترقى أحياناً لأن تكون حواراً تمثلياً. والتاريخ العربي يطلعنا ـ قبل وبعد الإسلام ـ بأن الحكام والأثرياء كانوا يسعون لعمل مثل هذه الاحتفالات التي يكون فيها تمثيلاً...

ويؤكد جرجي زيدان على معرفة العرب لبعض فنون التمثيل، فيذكر أنهم (نظموا على شبه «إلياذة هو ميروس وشاهنامة الفردوسي»، مما تضمن الكثير من أخبار حروبهم المشهورة).

ومع مقدم الإسلام كانت للسيرة النبوية، والقرآن الكريم بما احتواه من قصص للأنبياء ـ ومنها نوح، وصالح، وشعيب، وإبراهيم، وموسى، وعيسى ـ وإلى جانب القصص الإسلامي بما ركز على أمور الدين، كان القصص الشعبي الذي برع فيه العرب بما حوى من موضوعات دنيوية تتصل بحياة الناس اليومية، مستهدفة سمرهم والترويح عنهم.

والراوي أو الحاكي أو الآدياتي له طقسه المصاحب، وله أدواته، وله جمهوره الخاص، وله مقوماته وسماته الشخصية والتي أهمها الإلقاء والتنوع في الأداء والقدرة على السيطرة للمواقف والتنقل بها، وما إلى ذلك من مقومات هي الآن أهم مقومات التمثيل، فهو أيضاً ـ أولاً وأخيراً ـ يتقمص الشخصيات التي يؤديها مردداً حوارها.

ويقول المستشرق الفرنسي جوستاف لوبن (أن التمثيل كان من وسائل التسلية عند الشرقيين، وكان الممثلون من «اللعّب» في الغالب ـ قاصداً خيال الظل ـ .. أو من الأشخاص الذين لم يحترفوا فن التمثيل) قاصداً الرواة.

فالعرب من أعرق الشعوب التي زاولت حالات التمسرح، تلك التي كانت عرضه لتغييرات وتبديلات تبعاً لتغير نظام الحكم والعقائد عبر تاريخنا، ومع ذلك فقد تبلور شكلاً مسرحياً لدى العرب، تذوقوه وأبدعوا فيه، وأمتعوا به غالبية الجماهير من شعبنا في الريف والمدن، ألا وهو ذلك الذي ينتمي لمسرح السامر.

(والسامر حفل مسرحي يقام في المناسبات الخاصة، سواء كانت أفراحاً أو موالداً، ولكنّ الملاحظ أن عدد المحترفين فيه قليل جداً لا يتعدى فرقة الموسيقى وراقصة الفرقة والمغني، أما الممثلون فهم في العادة أشباه محترفين، إذ هم أصحاب حرف يمضون نهارهم في عملهم اليومي المعتاد حتى إذا جاءت الليلة وجاءت السهرة انقلب هؤلاء إلى فنانين باستطاعتهم إمتاع الألوف وإضحاكهم).

وفي المقابل من الراوي، تواجدت ظواهر وألوان فنية، ومن هذه الألوان المسرحية، نذكر المسرحيات القصيرة التي كان يقدمها حاكي «صندوق الدنيا» (وهي لون مسرحي طريف، جمهوره لا يتعدى خمسة أشخاص ـ غالباً من الأطفال ـ والفرقة، ممثل واحد يقوم بكل الأدوار، والموضوعات مستمدة من التاريخ العربي، مصحوبة بصور نشاهدها من خلال عدسات مكبرة مركبة في صندوق خشبي مفرغ من الداخل وأمامه مكان تحريك الصور الثابتة باليد، وأثناء تحريكها تتغير المناظر وكأنها شريط

سينمائي بالحركة البطيئة، وكلما تغير منظر يحكي القاص حكايته، وتتسلسل الصور، ومن ثم التعليقات التي تكوّن في النهاية قصة متكاملة لإحدى قصص السير الشعبية.

وصندوق الدنيا مسرح كامل متنقل، تطوّر فيما بعد فاستغل الدمى فأصبح يعرف بالأراجوز، ثم استغل معها الشاشة الشفافة فأصبح يعرف بخيال الظل، ثم ثبت بعد تنقل فأصبح مسرحاً له مكانه الدائم، وجمهوره الثابت، وممثلوه المخصوصون، وتقاليده المعروفة.

وقد كان هناك نوعان من التمثيل بالدمى، أولهما، تحريك الدمى أمام الجمهور مباشرة بواسطة خيوط أو بأيدي اللاعبين أنفسهم، وثانيهما، تحريك الدمى بإلقاء ظلالها على ستارة شفافة أمام الجمهور بحيث يرى الظلال ولا يرى اللاعبين أو الدمى صراحة، وقد عرف هذا بفن مسرح خيال الظل. ويذكر ابن أياس (أن ما وصل إليه علمنا عن اشتغال العرب بلعبة الخيال أنها كانت من ملاهي القصر بمصر أيام الفاطميين أواخر القرن الثالث إلى منتصف القرن السادس الهجري. وإلى النوع الأول ينتمي «القره قوز» بما يتضمنه من ملامح الكوميديا، وما يميز به من مزيج من السخرية والفلسفة والحيطة والحكمة، ويعتمد «القره قوز» على ذلك الراوي أو الممثل الفرد الذي يؤلف المشهد ويقوم بحواره وتمثيله وتحريك نماذج الدمى.

«والقره قوز أو الأراجوز» شخصية ذكية ساخرة سليطة اللسان ساخطة على الأوضاع بشكل عام، دائم الانتقاد، لا تفارقه العصا التي دائماً ما يستغلها في الإقناع واستعماله للعصا ليس حباً في الأذى وإنما لحكمة غير خافية في التعبير عن رأيه في الحماة، والزوجة، والشرطي، والعمدة، وشيخ الخفر، تلك النماذج التي دائم الاختلاف معها لممارساتها القهر أو الاستغلال، فيصب عليها غضبه بعصاه، وكأنه بأسلوبه التحريضي يحرك الضمير الجمعي ضد المواقف المجتمعية لاتخاذ موقف حاسم تستخدم فيه القوة الغاشمة (العصا) التي لا بديل عن استخدامها للخلاص. ويمكن القول أن الأراجوز هو الأب الشرعي لفن المونولوج في بلادنا حيث جاء المونولوج بعد عصر التحضر على الطريقة الأوربية ليعبر بالضبط عما يعبر عنه الأراجوز.

وأما عن خيال الظل، فقد كان يشكل جزءاً هاماً من فنوننا الشعبية المندثرة التي لعبت دوراً إيجابياً في المزاج الشعبي وقت جاهها وشبابها النشط إلا أنها قد قبرت ولما تزل حية، وقبل أن تستنفذ أغراضها.

وفي إيجاز سريع نستعرض خيال الظل حتى نقف على أنه صورة حقيقية لنفس البناء الذي عليه المسرح الدرامي الحالي، يختلف فقط في أن ما يظهر فيه دمى، والثاني ممثلون بشريون حيث يأخذ المتفرجون أماكنهم على دكك خشبية تملأ صالة طويلة، وقد تناثرت بينهم بضع موائد عليها مشروبات وفي أيدي البعض قراطيس الترمس والحمص، وعيونهم جميعاً معلقة بالمسرح ينتظرون إسدال الستائر وعزف الموسيقى وبدء اللعب.

وكان مسرح «خيال الظل» عبارة عن حاجز خشبي بعرض الصالة يفصل المشاهدين المصفوفين عن اللاعبين، ويرتكز هذا الحاجز

على الأرض، ويرتفع فوقها حتى قبيل السقف بقليل، وفي وسطه ـ على بعد متر ونصف من الأرض ـ فتحة طولها نحو المتر، وعرضها متر ونصف تقريباً، وقد شدت عليها ستارة من القماش الأبيض الرقيق الشفاف، وفي أسفل الشاشة من داخل المسرح ـ جهة اللاعبين ـ ثبت قضيب مفرغ من الخشب ليحمل الدمى المشتركة في اللعب، وعلى الأرض صندوق كبير يحوي مجموعة من شخوص العروض التمثيلية، وهي عبارة عن أشكال كل منها حوالي القدم، مصنوعة من جلد الحيوان الصلب على هيئة الشخصيات المشتركة في موضوع التمثيلية وأحياناً على شكل حيوانات أو أشياء جمادية.

وعند العرض تطفأ أنوار الصالة، وتغلق النوافذ والأبواب ويضاء داخل المسرح مصباح زيتي أو مجموعة من الشموع، وعندئذ تظهر ظلال الشخوص على الشاشة فيراها المتفرجون من الجهة الأخرى واضحة، ويبدأ اللاعبون تحريكها بعصيهم وهم يؤدون بأصواتهم الجهيرة حوار القصة التمثيلية، وتتبادل الشخوص الحوار والمواقف والحركات، كما يتبادل الممثلون على خشبة المسرح حوارهم ومواقفهم، بل أنه في بعض الأحيان كانت تصحب اللعب أنغام موسيقية يوقعها المساعدون، وهكذا فإن خيال الظل مسرح يتشابه في بنائه مع الشكل المسرحي الحالي.

وقد تواجد الخيال في مصر أيام صلاح الدين (٥٣٢ ـ ٥٨٩هـ)، واستمر حتى منتصف القرن التاسع الهجري حيث أبطله الظاهر جقمق وأمر بإحراق شخوصه، ثم عاد في فترات متفرقة خلال (٩٢٣هـ)، وفي القرن الحادي عشر الهجري.

لقد شكل خيال الظل في حياتنا الترفيهية في القرون الوسطى مجالات فساح عامرة، وحلقات سامرة أكدت شأنه وأهميته في جميع الطبقات، ولكن عندما أنحدر به الزمن ظل يغالب سرعة الحياة وقسوة التطور الاجتماعي المحتوم بدلاً من مسايرته ومرافقته في مدارجه الصاعدة حتى أفضى به الضعف والضيق إلى الانكماش والهزال ثم إلى الانقراض في أوائل هذا القرن.

ونقول ان اختفاءه ربما خضع للتطور الزمني والنهضة، وأنه لولا توقفه في مسيرته عبر التاريخ على فترات، ولو كان كتب له الدوام والاستمرارية لكان نموه الطبيعي قد أدى إلى مسرح صريح وحقيقي بالمعنى المعروف الآن وقبل ذلك بكثير، لأنه كان خير نموذج للمسرح بكل ما تشابه معه في عناصره المكونة.

وننتهي من هذا القسم وقد وضح تعمق معرفة المصريين للمسرح في التاريخ الفرعوني لأبعد من خمسة آلاف سنة ومعرفة العرب في عمق تاريخهم بالفنون والظواهر المسرحية العديدة التي كان لها تأثيرها وتأثرها، ومن تلك الحقائق المتناثرة التي أوردناها نستطيع أن نقف على أنه كان هناك مسرح عربي كائن في حياتنا، ولكننا لم نره، لأننا كنا نبحث أن نرى مسرحاً مماثلاً للأوربي الذي عرفناه واقتبسناه محاكين له.

ومضة البعث وعصر النهضة الحديث (مرحلة المخاض) حتى أواخر القرن التاسع عشر.

ولنقفز على الفترة السابقة لنكون في عام

١٧٩٨م، الذي حمل معه ومضة البعث لتحريك الماء الراكد، وبالتحديد مع مقدم الحملة الفرنسية والتي أعادت ضخ الدماء في شرايين المسرح العربي، ولتبدأ معها مرحلة المخاض التي استمرت قرناً كاملاً حتى أواخر القرن التاسع عشر. كانت الومضة مع الحملة الفرنسية التي بدأت عام ١٧٩٨ واستغرقت حوالي ثلاث سنوات حيث رحلت عن مصر عام ١٨١١، خلال هذه الفترة الوجيزة كانت الحملة تستقدم (بعض الفرق المسرحية من فرنسا. بغرض الترفيه على جنودها. لتعرض بعض حفلاتها في منزل يقوم في حديقة فسيحة بالقرب من حي الأزبكية، وكانت تحوي ألواناً من التسلية المطلوبة كافة، وكانوا حسب وصف الجبرتي يجتمعون به كل عشر ليال واحدة يتفرجون فيه على ملاعيب يلعبها جماعة منهم بقصد التسلي والملاهي وهو ما يسمى بلغتهم بالكومدي، وذلك لمدة أربع ساعات من الليل) يقدمون مسرحاً فرنسياً خالصاً أعضاء من الفرنسيين، وموضوعاته وتقاليده فرنسية خالصة.

ولكن د. علي الراعي يؤكد على وجود المسرح. أو على الأدق الحالة المسرحية. في مصر قبل مقدم الحملة الفرنسية فيقول: (ترد أقدم إشارة إلى وجود فن مسرحي يؤديه البشر في أحد البلاد العربية ـ مصر ـ في كتاب الرحالة كارستين نيبور، الذي وصل الإسكندرية في ٢ سبتمبر ١٧٦١، ومكث في مصر سنوات طويلة يختلط بسكانها بين مصريين وأوروبيين، وصف عروض الشوارع وصفاً لا بأس به من حيث الدقة، وأشار أولاً إلى فن الغوازي، ثم انتقل نيبور إلى فن الأراجوز وخيال الظل....).

ويذكر فن الحواة ويقول أنهم يأخذون لب المشاهدين بحيل يظنها هؤلاء مدهشة، ولو أنها لا تعد كذلك بالمقياس الأوروبي. وقد أذهل واحد من هؤلاء جمهوره بنافورة متقطعة البث، كان يجعلها تبدو كأنها تقذف الماء ثم تكف عن البث مطاوعة لإرادته. وقال إن هؤلاء الحواة يعتمدون على عطاء الجمهور الطوعي، ولكنهم لا يكسبون كثيراً من حرفتهم).

ويواصل د. علي الراعي عرضه ذاكراً: (ويضيف نيبور أن ثمة لاعبين آخرين يستخدمون الحيوان لإمتاع متفرجيهم، وأول هؤلاء هو القراد الذي يلبس قرده ملابس البشر، ولما كانت الجلباب الشرقية لا تلائم القرود، فإن القراد يعتمد إلى إلباسهم ملابس الأوروبيين مما يزيد من كمية السخرية التي يوجهها الشرقيون للأوروبيين... وإلى القرادين كان هناك أيضاً فنانون برعوا في تدريب الحمير والشياه على القيام بألعاب مدهشة، لم يصفها الرحالة. ويذكر مرقص الأفاعي ويعجب بفنه ثم ينتقل إلى ذكر ممثل فرد كان يقدم نفسه للناس في شوارع..

وأخيراً يأتي نيبور لفن المسرح فيقول إنه ـ على عكس ما كان يظن ـ قد وجد في القاهرة عدداً من الممثلين، ما بين مسلمين ومسيحيين ويهود.. يمثلون أينما يدعون، لقاء أجر قليل، ويعرضون فنهم في العراء. في فناء منزل يصبح آنذاك مسرحهم. ويسحبون على أنفسهم ساتراً يبدلون وراءه ملابسهم إلى ملابس التمثيل، في أمن من الأعين) وكان تمثيلهم مصحوباً بالموسيقى، وحوارهم بالعربية، وأدوار النساء يقوم

بها رجال.

ويسجل د. الراعي شهادة أخرى لأحد السائحين الإيطاليين «بلزوني» الذي حضر إلى مصر في أوائل القرن التاسع عشر وقام بتسجيل بعض مما شاهده من تمثيل الفنانين الجوالين المعروفين باسم المحبظين، والذي شاهد مسرحيتين لإحدى فرقها في حفل شعبي أقيم في شبرا عام ١٨١٥، الأولى عن رجل يريد أن يؤدي فريضة الحج، فيذهب إلى جمال يقوم بالتحايل عليه، والثانية تناولت حكاية ابن البلد الفقير الذي استضاف سائحاً في بيته..

ويسجل الراحل علي الراعي شهادة أخرى لـ «لين» بعد مرور حوالي خمسة عشر عاماً على تاريخ السابقة في ـ عام ١٨٣٠ تقريباً ـ بمشاهدة إحدى الحفلات التي أقامها محمد على لمناسبة ختان واحد من أنجاله وقد اشترك المحبظون في الحفلة بمسرحية وصف «لين» خطوطها الرئيسية وشخصيتها قال: إن هؤلاء المحبظين يقدمون عروضهم في حفلات الزواج والختان في بيوت العظماء، كما أنهم يجذبون إليهم حلقات من المتفرجين حين يلعبون في الأماكن العامة. وأضاف أنهم يعتمدون على النكات والحركات الخارجة، وأن الممثلين كلهم من الذكور، ما بين رجال وصبيان، يقدمون الأدوار جميعاً الرجالية منها والنسائية. وكانت المسرحية التي شاهدها عن الفلاح الفقير عوض وزوجته وجباة الضرائب.

ويصل د. الراعي بما أشار إليه من نماذج مسرحية (أنه كان هناك طوال القرن التاسع عشر على الأقل دراما محلية تماماً خالية من المؤثرات الأجنبية التي أخذت تتعامل مع فن التمثيل في مصر منذ بداية القرن التاسع عشر، وما لبثت أن أثرت تأثيراً بارزاً في حرفية هذا التمثيل).

وقد نشطت الحركة الثقافية في مصر خلال هذه الفترة، وكما اتضح، أنه كانت هناك أرضية فنية أو مساحة مسرحية أو مناخ فني مناسب لاستقرار هذا الفن وتطويره وفي ظل حكم محمد على أدخل الفرنسيون مسارح خاصة بهم كانت تظهر عليها فرق من فنانين مغامرين، وأن لم يلتفت لها المصريون ولم يتجاوبوا معها لاختلاف التقاليد والظروف الجتماعية وعن هذه الفترة يقول زكي طليمات (توثقت الاتصالات بين الشرق وأوروبا، والرغبة في أن نأخذ عن أوروبا كل شيء لنسير في ركاب حضارتها، فكانت الإرساليات والبعثات التبشرية التي تركزت في الشرق العربي وخاصة في الشام ابتداء من عام ١٨٣١م.

بدأت الحركة المسرحية في الانتشار والتوغل عن طريق بعض الفرق الفرنسية التي بدأت تضم لها بعض العناصر التمثلية من الشام ثم من المصريين. وهذا المناخ أفرز بعض الرواد الذين سعوا لتكوين فرق كاملة أصحابها وعناصرها التمثلية عربية (سوريون ولبنانيون ومصريون).

ومع حركة الإرساليات والبعثات وأنشاء مدرسة الألسن بدأت الترجمة والتعريب والتمصير والاقتباس ولتفرز لنا رواداً كان لهم الأثر الكبير في المسرح الحديث.

وقد كانت المعرفة الحقيقية في بلاد العرب للمسرح على أيدي هؤلاء الرواد ونتذكر منهم مارون النقاش (١٨١٧ ـ ١٨٥٥) الذي عرفت

البلاد العربية المسرح على يديه لأول مرة في عام ١٨٤٨م في لبنان حيث قدم مسرحية (البخيل) من تأليفه وتلحينه، تلاه أحمد أبي خليل القباني (١٨٤٢ ـ ١٩٠٣) في سوريا ثم في مصر حيث انصب اهتمامه بشكل أكبر للمسرح الغنائي، وكان يجول بفرقته بين ربوع محافظات مصر وأيضاً دمشق والشام، وفي مصر كان يعقوب صنوع (١٨٣٩ ـ ١٩١٢)، حيث قدم حوالي ٣٢ ملعوب أو مسرحية في موسمين فقط (٧٠ ـ ١٨٧١) بين الكوميدية والتراجيدية والأوبريت ومنها المؤلفة والمترجمة، ومحمد جلال المصري (١٨٢٩ ـ ١٨٩٨م) ونذكر أيضاً ـ أسكندر، وسليم النقاش وسليمان القرداحي، الذين كانت تجوب مسرحياتهم المحافظات.

ولنحاول رصد بعض الأعمال المسرحية التي أنجزت أو قدمت خلال القرن، فنذكر منها مسرحيات (البخيل)، وأول مسرحية سورية قدمت في إحدى شرفات منزل كبير بدمشق لفرقة القباني وكانت بعنوان (ناكر الجميل) وكان ذلك في عام ١٨٦٩م ومسرحية (الشاه محمود) الذي قدمها مع إسكندر فرح وضمت الممثلتان (لبيبه ومريم) أول عناصر نسائية في المسرح العربي، وفي الأسكندرية قدم مسرحية «أنيس الجليس» بقهوة الدانوب يوم ٢٣/٦/٨٤ وقدمها بدار الأوبرا الخديوية في ٩/١/٨٥ وقدم مسرحية (عنتره العبسي) على مسرح زيزينيا في ٩/٨/٨٤ وقد قدم تباعاً مسرحيات (ناكر الجميل، الخليفتين، الكوكبان، أسد الشرى، كسرى أنو شروان، توت الأرواح، لباب الغرام، الشيخ وضاح، هارون الرشيد، مصباح، عفة المحبين، العلم المتكلم، خليفة الصياد، هارون الرشيد مع الأمير غانم، مجنون ليلى، الأمير محمود نجل شاه العجم).

وصنوع الذي لم يقدم إلا موسمين فقط، وكان له كل هذا الأثر والإنتاج المسرحي الغزير ونذكر منها أول تمثيلياته التي كتبها، الأولى والثانية بالإيطالية هما (الزوج الخائن، فاطمة) والثالثة بالفرنسية (السلاسل المحطمة) وقدمهم على مسرح الجالية الإيطالية بالقاهرة وفي إيطاليا أيضاً، وقد اتبع صنوع ذلك بمسرحياته التي بلغت ٣٢ مسرحية وقدمها بفرقته التي كونها وافتتح عروضها بمسرحيات (رستوران وشيخ البلد والقواص) ثم مسرحيات (البنت العصرية، غندور مصر، الضرتين) والذي ضم فيها لفرقته (ليزا وماتيلدا) أول ممثلتين في مصر وعرضها على مسرح الأزبكية ١٨٧١ طوال أربعة أشهر كاملة، ثم عرضت على مسرح قصر النيل بدعوة من الخديوي إسماعيل، ولكن «الضرتين» أغضبت الخديوي وقرر إيقافها.

وعلى مسرح الكوميديا الفرنسية بالقاهرة عرضت ثلاثة مسرحيات في عام (١٨١٧) وكانت منهم مسرحية (الوطن والحرية) التي كانت سبباً في إغلاق صنوع لفرقته.

ونذكر لصنوع عدداً من مسرحياته الأخرى، ومنها (البورصة المصرية، حلوان والعليل، أبو ريده البربري ومعشوقته كعب الغزال، الصداقة والأميرة الإسكندرية، والتي ترجمها عن الإيطالية ونشرها عام ١٨٧٥، و(موليير مصر وما يقاسيه) التي قدمها في موسم ١٨٧١ ونشرها بعد ذلك في عام ١٩١٢.

وتذكر للمسرحي الكوميدي محمد عثمان جلال خمس مسرحيات مترجمة عن موليير وهي (النساء العاملات، مدرسة الأزواج، تارتوف، أو الشيخ متلوف، مدرسة النساء) والمسرحية الأخيرة هي التي مثلت له في حياته وقدمها له فرقه سليمان القرداحي بالإسكندرية طوال شهري فبراير ومارس ١٩٩٥، والأربع مسرحيات طبعت ١٨٧٩، والمسرحية الخامسة (الثقلاء) ونشرها عام ١٨٩٦، وله أيضاً ثلاث مسرحيات تراجيدية عن راسين هي (استير، وافجينيا، وأسكندر الأكبر) وواحدة لكورني هي (الثقلاء) ونشرت الأربع عام ١٨٩٢. وواحدة فقط من تأليفه هي (المخدمين).

وهذا بالإضافة لمسرحيات (جورج قرداحي) يوسف أفندي خياط، اسكندر مرجان، ومحمود رفقي، مرقص أفندي جرجس، وغيرهم من الذين قدموا على مسارح الإسكندرية والأقاليم عشرات المسرحيات (تيلماك، عائدة، حفظ الوداد، السكران، محاسن الصدف، ثمرة الصبر، عشق الأقدمين وشفق الآباء بالبنين، فرسان العرب، شارلمان...) وغيرها.

وقد صدر مؤخراً عن المركز القومي للمسرح الجزء الأول من كتاب (المسرح المصري) عرض فيه مادة وثائقية (حوالي ٢٨٠ خبر أو مادة مسرحية من أرشيف مركز دار الأهرام) وردت في بعض الدوريات (الأهرام - القاهرة - المؤيد المقطم - الراوي - الصادق - الوطن) وهي ما تمكن توفيرها خلال هذه الفترة التي تبدأ من ١٦/١٢/١٨٧٦ وحتى ٨/١٠/٩٠ ومع مراعاة أنها لبعض الدوريات وليس كلها، وأيضاً ما توفر من وثائق لهذه الدوريات خلال هذه الفترة وليس كلها فإنها عبرت عن وجود حركة مسرحية واسعة ليست في القاهرة والإسكندرية فقط وإنما في أقاليم مصر والتي ذكر منها (دمياط - وطنطا، والزقازيق، والمنيا، والمنصورة، والفيوم) والتي قدمت فيها مئات العروض المسرحية عن المسارح التي وجدت خلال هذا القرن - التاسع عشر - وبالطبع مع الأخذ في الاعتبار مسرح الشارع، وفناءات وحدائق الفيلات، وبالإضافة لمسارح الملاهي والمقاهي، والميادين.

بالإضافة إلى هذا نذكر أول مسرح عربي وكان في بيروت عام ١٨٤٨، ثم مسرح القباني في سوريا عام ١٨٦٥ وبعد ذلك في مصر عام ١٨٧٨ ثم في مصر في يناير ١٨٦٩ ثلاث مسارح هي في يناير الكوميدي بالأزبكية، وفي فبراير بالإسكندرية ثم دار الأوبرا في أول نوفمبر ١٨٦٩، ثم مسرح السيرك بالأزبكية في نفس العام مع مسارح أخرى خاصة (مسرح قصر النيل، قصر عابدين) بالقاهرة و(زيزينيا والبوليسياما والبراديزو) بالإسكندرية، والمسرح الإنجليزي بقصر النيل في ١٨٨٦، ومسرح المنصورة في ١٨/١٢/١٨٨٩ بالإضافة لمسارح وأماكن أخري للعروض.

هذا كله يصل بنا في نهاية القرن التاسع عشر ليؤكد على وجود حياة مسرحية وحركة اجتذاب وتكوين وبناء وتأسيس.

هذا كله وبالأخذ في الاعتبار بمقولة جوون ليتلوود في مؤتمر المسرح بنيودلهي عام ١٩٦٦: (إن المسرح في الشارع ليس في الكتب ودور العرض الغالية فحين يلتقي الناس بالناس ينشأ

المسرح).

وبمقولة جان بيرك: (أن العرض المسرحي يشمل النواحي الإجتماعية كافة) وبالالتفات إلى تنبيه المستشرق الفرنسي دوفينو إلى خطر ولادة المسرح العربي على هدي نماذج غريبة للمسرح.

على هذا وهذا نخلص إلى:

- ان القرن التاسع عشر شهد حركة مسرحية نشطة، وأن الحملة الفرنسية كانت الومضة التي ساعدت على ذلك، وأنه قد سبقها بثلاثين عاماً على الأقل بذور هذا الاستعداد للبعث والتنشيط.
- أن حركة التنشيط هذه وإن كانت سريعة الخطا إلى الامام فقد كانت سبباً في الابتعاد وترك وانقراض بعض الأشكال والظواهر المسرحية التراثية والعربية، في ذات الوقت زحف ما هو أوروبي وطغيانه في وقت كان حجم الوافد فيه يحتاج إلى استيعاب أكثر منه ممارسة.
- أنه رغم تأثير الترجمة وانتشار المسرحيات الغربية بأفكارها وتقاليدها الأوروبية إلا أنه كانت هناك بعض الأعمال التي استفادت فقط من الشكل واخذت تستلهم من التراث (ألف ليلة وليلة، والسيرة و....).
- أن مسرح الشارع والذي بدأت تلتفت إليه الدراسات المسرحية في العالم، هو مسرح عربي مائة في المائة مع اختلاف تقنيات العصر.

القرن العشرين والميلاد الحقيقي للمسرح

وصلنا في القسم السابق بالمسرح إلى عتاب هذا القرن، وما كان عليه المسرح وكيف دبت الحياة فيه منذ الومضة التي بثتها الحملة الفرنسية، ومروراً بحركة الترجمة والانفتاح على الغرب ليبدأ ضخ الدماء داخل شرايين الحركة المسرحية خلال القرن التاسع عشر معلنة عن مرحلة البعث للمسرح، ليشهد ذلك القرن المخاض الذي تمخض عنه في نهايته ذلك المولود الجديد.

وقفة أولى قبل التواصل

لقد شهد القرن العشرون الميلاد الفعلي للمسرح العربي والبداية الحقيقية له بمعناه المكتمل على صورته التي وصل إليها الآن وتلك الحياة التي دبت في الحركة المسرحية كانت تسير بسرعة، تدفعها نحو الانطلاق قوة دفع مصدرها تراث وظواهر مسرحية في محاولة لإثبات ذاتها وأصالتها لاستعادة ما فقدت وما ضاع منها، إلا أنه في نفس الوقت كان هناك ما يكبل هذه الحركة، ويقيّد انطلاقها، ويحدد مسارها، وذلك يتمثل في القيود الرقابية والمحاذير التي وضعت أمامها فنتج عنها إيقاف أكبر وأضخم قاطرة مسرحية فلم تقدم إلا موسمين فقط (٧٠ ـ ١٨٧١) وبعدها كان النفي (١٨٧٨) ذلك ما حدث لصنوع في مصر بعدما بدأ يأخذ مسرحه طابعاً سياسياً، ومن قبله أغلق مسرح القباني في دمشق (١٨٨٢) وكذلك حرق مسرحه بالعتبة (١٨٩٧)، وأيضاً هاجر سليم النقاش هرباً من شدة الرقابة على عروضه من قبل السلطة العثمانية في بيروت بعد صدور الأوامر العثمانية بتشديد الرقابة على المسرح، وقال: (إن المسرح بعد صدور هذه الأوامر أصبح لا يمكن أن تقوم له قائمة في بلادنا)، وربما

أيضاً دل على ذلك المناخ المتشدد، هجرة الشوام إلى مصر - التي كانت أفضل حالاً نسبياً - التي كان يتبع فيها الخديوي اسماعيل سياسة «الباب الموارب» بحيث يسمح بالمرور للقدر الذي يرغبه، وهو ما يبينه موقفه من إيقاف صنوع ونفيه، وغلق الجمعية الخيرية الإسلامية التي قدّم من خلالها النديم بعض الأعمال التمثيلية الجادة التي كانت تبث دروس ذات معان تسعى بغرس التمرد في النفوس، لقد توقف التمثيل العربي على المضي بنفس الدفعة السابقة، وتوقف المسرح الجاد، ليسود مسرح التطريب والغناء والترفيه، فكوّن الشيخ سلامة حجازي فرقته ١٩٠٥ ليفتتح أول عروضه على مسرح (فردي) بالأزبكية، ويتحرك بها بعد ذلك إلى دمشق وبيروت لعدة مواسم، يضم سليم النقاش إلى فرقته ألمظ وعبده الحمولي.. وبالإضافة لذلك انتشرت بعض الفرق الأجنبية الوافدة، وبعض الفرق التي كانت تقدم عروضها في الأساس للجاليات الأجنبية بالأوبرا والمسارح الخاصة وبعض الكازينوهات التي تتردد عليها هذه الجاليات. ومع كل هذه المحاذير كان إصرار الفنانين على استمرار الحياة المسرحية، فوجدنا حركة ترجمة نشيطة على يد المهاجرين اللبنانيين لنقل المسرح الفرنسي إلى اللغة العربية، تلك الحركة التي استمرت سارية في حياتنا المسرحية سنوات طويلة مع الاقتباس والتعريب والتمصير.

ويقول د. يوسف ادريس في مقدمة كتابه (الفرافير) عن تلك الحركة بأنها حملت (البداية الحقيقية لمسرحنا المعاصر ونستطيع أن نسميها بكل ثقة أنها كانت ولادة غير شرعية لذلك المسرح بحيث نشأ مسرحنا كحفيد ملفق للمسرح الفرنسي في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، وتطور الأمر من الترجمة الحرفية إلى التعريب والاقتباس، وليس فقط ترجمة واقتباساً للنصوص وإنما لمدارس التمثيل والتقاليد المسرحية والتسميات المسرحية ما لا يزال شائعاً إلى يومنا هذا).

ولنتواصل:

في عرضنا للحياة والحركة المسرحية في القرن العشرين واستمرار الرواد في بذل المجهودات الكبيرة يمكننا أن نخضع هذا القرن إلى ثلاث مراحلٍ مختلفة، كل منها لها خصائصها ولها كتّابها الذين كان لهم دور تفرضه طبيعة كل مرحلة.

المرحلة الأولى:

(الانتشار واتساع القاعدة)

تلك التي يؤرخ لها بالنصف الأول من هذا القرن، أو حتى قيام ثورة ١٩٥٢، والتي شهدت امتداداً لحركة القرن السابق مع جهود فردية من قبل بعض الفنانين والكتاب. ويمكن أن نطلق عليهم الجيل الأول - من أجل استكشاف ذلك الفن المسرحي الجديد مستفيدين من محاولات الرواد السابقين.

تتواصل الحركة ويتم التوجه لمسرحيات عثمان جلال - التي كان قد ألفها في نهاية القرن التاسع عشر - وفي تمثيلها على مسرح عباس، وأعيد تقديمها في مواسم فرقة الفرداحي بالقاهرة

والإسكندرية وطنطا، ثم فرقة عكاشة ثم فرقة شركة ترقية التمثيل العربي، ثم قدمتها فرقة جورج أبيض، ونهاية بالفرقة القومية من إخراج زكي طليمات.

وميز مسرحيات عثمان جلال الحس الكوميدي واللغة الزجلية العامية القريبة للجماهير، والاعتماد على الانتقاء لما يمصره، وقد كان وحده مرحلة هامة في تاريخ المسرح المصري في ميداني الكوميديا والتراجيديا، وعلى أكتافه - مع قلة من المثقفين - قامت النهضة الفكرية في مصر في ذلك الحين.

ومع عثمان جلال يبرز دور فرح انطون (١٨٧٤ - ١٩٢٢) القادم من لبنان إلى مصر، والذي يبدي وجهة نظره في حركة الترجمة التي كانت تعتمد على النقل بما لا يتفق والذوق العربي، فقاد حركة التعريب والتمصير والاقتباس والقيام بتحوير البيئة الأوروبية إلى البيئة والذوق العربي بما يتفق والتقاليد ويلائم الذوق العام للمجتمع.

وقدم انطون مسرحياته مع مطلع القرن العشرين ليشارك بإنتاجه في إثراء المسرح فبدأ بترجمة (أديب الملك) لسوفوكليس ومثلت بدار الأوبرا، ثم عرب مسرحية (الساحرة) وقدمتها له فرقة جورج أبيض، وفي عام ١٩٠٤ قدم مسرحيتين أثارتا ضجة كبيرة وكانتا سبباً في شهرته ككاتب مسرحي، الأولى (البرج الهائل) مثلتها فرقة سلامة حجازي ثم وجورج أبيض، والثانية (ابن الشعب) ومثلتها فرقة (اسكندر فرح، وسلامة حجازي وجورج أبيض).

لقد أعلن فرح أنطون الدعوة إلى التمصير والتي بدأها مع محمد تيمور، وكان التوجه إلى المسرح الاجتماعي حيث كان التنبه (لأن معظم الروايات التي كانت تعرض؛ بعضها للفكاهة والخلاعة، وبعضها معرب بقصد ابراز أحسن الروايات الأفرنجية، وبعضها تاريخي إما لابراز تاريخ الأمم الأوروبية وهو كما يرى - لا يستحق النظر - وإنما يتضمن تاريخ المشرق وهو حسن لأنه يوقف أهل ذلك التاريخ على تاريخهم.

وتبنى فرح الدعوة إلى تجديد الأدب المسرحي موضوعاً ولغة، وأن يوجد الكاتب الجديد الذي يتحمل هذه المسئولية، وبأن تتوفر فيه الجرأة والحرية في الفكر والنشر في صحافة مستقلة وأن يذكر الحقيقة لا يبترها ولا يموه بها، وأن يكون محباً لصناعته لا من أجل الكسب.

ويأخذ محمد تيمور (١٨٩٢ - ١٩٢١) على أنطون أنه لم يأخذ نفسه بالآراء التجديدية التي دعي إليها (وقد يكون ذلك لصعوبة التطبيق إلى حد ما، وضغط البيئة، وانحطاط مستوى الجمهور، ونزول دور المسرح إلى مستوى هذا الجمهور، والاضطرار لمؤلفين إلى الإنتاج السريع المتلاحق ليقوموا بضرورات حياتهم) ومع ذلك فإنه يكفيه أن نقل المسرح من عهد الترجمة والتمصير إلى عهد التأليف أو الاقتباس.

ويعتبر تيمور واحداً من رواد هذه المرحلة بما قدمه من أعمال مسرحية واقعية؛ وآراء نقدية أسست لحركة النقد المسرحي، حيث نادى بالاتجاه القومي الذي ينزع نحو الواقعية في اختيار الموضوعات المصرية الصميمة، ويقدمها بلغة تفهمها كافة الطبقات الاجتماعية. وقد نبع إيمانه بضرورة النقد من رغبته في الارتقاء بفن

المسرح إلى مستوى يرضى عنه الذوق السليم، ويرتفع بمستوى الجماهير، وكان يناشد من يكتبون أن لا يسيروا وراء تيار الخلاعة والمجون أو تيار المفاجآت والمدهشات، وأن لا يظهروا أشخاصاً كثيرين لا ضرورة لهم، أو يقحموا مناظر أو ملابس دخيلة على جو المسرح وبالإضافة لنقده الصريح والموضوعي كانت مسرحياته الأربع التي أكملها (العصفور في القفص) ومثلتها فرقة منيرة المهدية على مسرح دار التمثيل في ديسمبر (١٩١٨)، ومسرحية (العشرة الطيبة) لحنها سيد درويش وقدمها عزيز عيد مع فرقة الكازينو دي باردي بمسرحها في ١١/٣/١٩٢٠، ومسرحية (الهاوية) قدمتها فرقة عكاشة على مسرح الأزبكية في ٦/٤/١٩٢٨.

لقد ظهرت في هذه المرحلة طائفة من المثقفين على خشبة المسرح المصري لتحقق له قفزة هائلة في سبيل ترسيخ ونشر هذا الفن مع محاولة تطويره في ظل واقع اجتماعي غير ناضج فنياً، بمعنى أن الأكثرية لا تقدر قيمة الفن حق قدرها، ولا تقبل كثيراً على الروايات الجادة، وفي تلك الظروف ظهر يوسف وهبي الذي كون في عام ١٩٢٣ فرقة رمسيس التي كان لها دور كبير في الانتعاشة المسرحية الموسعة التي أعقبت قيام الثورة، مقدماً فناً صادقاً معتمداً على ثقافته الفنية من خلال الأعمال التي قدمتها فرقته (غادة الكاميليا، مونماوتر، بيومي أفندي، المستر فو، الذبائح، راسبوتين، تحت العلم، هوانم اسبور)

وقدمت فرقة رمسيس عروضها في نفس الوقت الذي ظهرت فيه فرقتي (عزيز عيد، وفاطمة رشدي)، ونفس التوقيت الذي ازدهرت فيه مسرحيات (الكسار، والريحاني) التي كانت تقدم مزيجاً من الاقتباس غير المتقن والتأليف الركيك، ومحاولات ساذجة لإحياء تراث ألف ليلة وليلة، ومعالجة بعض قصص بشكل سطحي.

.. وهذا كله؛ كانت تسبقه وتزاحمه أعمال مسرح التطريب والرقص، ولم يغيّب أيضاً الرقيب على الأعمال المسرحية، ولكن القافلة المتدفقة كانت تصر على المسيرة، وما أن انصرم الربع الأول من هذا القرن حتى تكونت معالم مسرح جديد في حياتنا، مكتملة في صورة ظاهرة مسرحية ناضجة ارتبطت بالحركة الوطنية كل الارتباط، وتأخذ بأسباب التقدم المأخوذ عن الغرب، وفي الوقت ذاته تحاول أن تخلص المسرح من مرحلة التطريب والغناء (ولتخرج به من أوسع مجالات التعبير الفني والفكري، مسرح كلاسيكي مترجم يحمل لواءه جورج أبيض، ومسرح غنائي تمثيلي يحتضن بالروح الوطنية التي تغمر حياتنا السياسية على يد سلامة حجازي، ومسرح كوميدي له مخرجه المتخصص والذي يقوم بتأسيسه عزيز عيد، ومعهم زكي طليمات، وعبد الرحمن رشدي، وسليمان نجيب، ومحمد عبد الرحيم، ومعهم من الكتاب نجيب الحداد، وعباس علام، وأمين صدقي).

ومع تداعيات العمل الوطني في هذه المرحلة تكررت الأزمات الاقتصادية للفرق والتي على أثرها بدأ ازدهار المسرح يخبو ويندثر.. (تعثرت فرقة رمسيس، ولقيت معظم الفرق نفس المصير، حتى الريحاني والكسار بدأت تعصف بهما أنواء

الأزمة الاقتصادية العالمية التي بلغت ذروتها عام ١٩٣٢.

ويلتفت في منتصف الثلاثينيات إلى خلو الساحة الثقافية من المسرح، وتسرب فلول الممثلين إلى صالات الرقص والملاهي. وصارت هناك ضرورة لإنقاذ الحياة المسرحية. وتحرك لهذا كتيبة رجال الفكر والثقافة في هذه الفترة وعلى رأسهم طه حسين، خليل مطران، أحمد شوقي، محمود تيمور، عزيز أباظة، علي أحمد باكثير، وتوفيق الحكيم، وقاموا بحركة واعية أكدوا فيها على الضرورة الحضارية للمسرح..

وكان إنشاء الفرقة القومية المصرية معهداً للتمثيل، نتاجاً واستجابة لتلك الحركة، ووكل إليهم الإدارة والإشراف عليه، بالإضافة لاحتوائه في عضوية الفرقة على معظم الممثلين بمصر.

وقدمت الفرقة في موسمها الأول مسرحيات (أهل الكهف) لتوفيق الحكيم، وأيضاً «قيس ولبنى» لأحمد شوقي الذي أرسى قواعد المسرح الشعري، وخلال هذه المرحلة يتواجد الحكيم (١٩٨٧) الذي تلمس طريقة للمسرح من خلال نص (المرأة الجديدة) التي قدمتها له فرقة عكاشة عام (١٩٢٣) ومن قبلها كان أول نص كتبه (الضيف الثقيل)، ولكن في عام ١٩٣٥ يعلن توفيق الحكيم عن نفسه بقوة من خلال مسرحية (أهل الكهف) وتلتفت إليه الأنظار كمسرحي كبير بل ويلتفت العالم لترجمة مسرحياته فترجمت (عودة الروح) إلى الروسية ١٩٣٥ والفرنسية ٣٧ والانجليزية ٤٢، وترجمت (شهرزاد) إلى الفرنسية عام ١٩٣٦ وإلى الإنجليزية عام ٤٥، و(أهل الكهف) للعربية عام ٤٠ والإيطالية عام ٤٥ والأسبانية ١٩٤٦، وتوالت ترجمة أعماله المسرحية خلال هذه المرحلة - إلى لغات مختلفة تباعاً (يوميات نائب في الأرياف، عصفور من الشرق، بجماليون،)

ولقد قدم الحكيم أكبر إنتاج أدبي في تاريخ الكتّاب المصريين والعرب وكان أول من حاول وضع مفهوم عن الفلسفة والفن للحياة، واعتمد بشكل أساسي على الاقتباس والتمصير، وان تحول في نهاية الأربعينات للنقد الاجتماعي الجاد وبأسلوب ساخر للحياة ميزة أيضاً بلغة حوار درامية أسماها «اللغة الثالثة».

في عام ١٩٣٥ افتتح المسرح القومي بمسرحية الحكيم، وخلال سبعة مواسم داومت الفرقة عروضه فقدمت ثلاثة وأربعين مسرحية - منها الطويلة والفصل الواحد - وكانت غالبيتها بين الترجمة والتمصير، وتقدم مسرحيات باللغة الفصحى، وقد كانت الصيحات المعادية قد تلقفت الفرقة طوال المواسم السبع على أساس إيرادها الضئيل، ونفقتها الكبيرة، وأنها بإصرارها على العرض الفصحي إنما توجه نفسها لفئة المتخصصين وحدهم.

وإزاء هذا صدر القرار بحل الفرقة القومية في عام ٤٢ وبعدها بعام كامل في سبتمبر ٤٣ تكونت الفرقة المصرية للتمثيل والموسيقى، واهتمت بالأوبريتات إلى جوار المسرحيات.

وفي سنة ١٩٤٤ أنشىء بالقاهرة معهد جديد للتمثيل يديره زكي طليمات، ورغم ذلك كان الإقبال على المسرح يقل بسبب الظروف الوطنية والحرب العالمية الثانية، وبسبب منافسة السينما التي بدأت تجتذب الجمهور ويتسرب إليها

الممثلون، وخلال هذه الفترة صمدت فرق رمسيس والكسار والريحاني وإن تأثرت بعد ذلك فرقة رمسيس.

ولكن: استمر نجاح الريحاني الذي كان يطور مسرحه فأكسبه طابع النقد الإجتماعي في قالب كوميدي ساخر كان مفتقداً من البداية لدى الفرق المنافسة، وما يجب ذكره هنا أن في نهاية هذه المرحلة وبعد ان خلت الساحة للريحاني تنبه للتطوير في نشاط مسرحه وخاصة بان عام ١٩٤٥ وحتى عام ١٩٤٩ عام وفاته فقد تطور ـ ومعه بديع خيري ـ بموضوعات مسرحياته فدخل بها إلى مجال المسرح السياسي في مسرحيته (حكم قراقوش)، وإلى مجال النقد الاجتماعي الصارخ في مسرحيته (قسمتي، وحسن ومرقص وكوهين)، وهذه المسرحيات رغم ضعفها دراميا إلا أنها بموضاعتها شكلت ما يمكن أن يكون التمهيد أو الأرضية الأولية التي أقام عليها مسرح الستينيات مؤلفاته السياسية والاجتماعية.

وقد يشتم من عرضنا السابق أنه عرض تاريخي للحركة المسرحية خلال هذه المرحلة التي حددناها سلفاً. ولكن الأمر أنها بانورما ـ ربما افتقدت أحياناً للتسلسل وربما افتقدت أحياناً لغياب بعض الأحداث والأسماء، المقصود منها عكس الحياة المسرحية، والمناخ العام للمسرح الذي تشكل خلال النصف الأول من هذا القرن وما تضمنه من متناقضات وأحداث، مسرح جاد ومسرح ترفيهي، القيود والرقابة في ذات وقت تبني الدولة إنشاء الفرق والمسارح، حركة ثقافية ضخمة إلى جانب مجتمع يعاني الأمية والجهل وما يقدم عبارة عن تسطيح وفكر ساذج.

وما يجب التركيز عليه ثلاثة أمور

الأول: هو أن هذه المرحلة أفرزت عمالقة الفن من المسرحيين أمثال عزيز عيد، وزكي طليمات وجورج أبيض، ويوسف وهبي، وغيرهم... ومن الكتاب رواد الأدب عزيز أباظة، وأحمد شوقي، ومحمد ومحمود تيمور، وتوفيق الحكيم وغيرهم، وجميعهم اعتمدو على الاقتباس والترجمة ونقل كل شيء عن الغرب. فنانين وكتاب ـ حيث أرسلوا جميعا في بعثات إلى الغرب وكان يتبع قدومهم النقل للمفردات المسرحية وما إلى ذلك، ولم نبالغ عندما وصفناهم بـ (الكتيبة، والقافلة) إذ كان ذلك لبيان ضخامة مهمتهم التي ساروا فيها بإصرار وصدق وإخلاص من أجل صنع حياة مسرحية.

الأمر الثاني: أنه رغم هذا الإيغال في الاقتباس، إلا أنه كانت هناك محاولات للغوص في التراث سواء كان بتوظيف الظواهر المسرحية على مستوى الشكل، أو استلهام واستمداد الحكايات والسير التراثية القديمة على مستوى المضمون.

والثالث: هو بزوغ الحس النقدي والإجتماعي، وظهور بوادر حركة نقدية مسرحية نابعة عن الرغبة للارتقاء بفن المسرح إلى مستوى الذوق السليم ويرتفع بمستوى الجماهير ونذكر هنا محمد تيمور وتوفيق الحكيم وغيرهما، إلى جانب الذين قاموا بالنقد الذاتي لأعمالهم وطوروا من أنفسهم.

المرحلة الثانية:

وبداية النهضة

وننتقل بعد ذلك إلى المرحلة الثانية، تلك التي نؤرخ لها بالربع الثالث تقريباً من هذا القرن، أو بداية من ثورة ٥٢ وحتى نكسة عام ٦٧، وهي المرحلة التي أطلق على كتابها جيل الرواد، أو إصطلح على تسميتهم جيل الستينات، ولقد تبنى كتاب هذه المرحلة فكرة المشروع القومي، وأيضاً الاهتمام بالقضايا الإجتماعية والعربية من خلال مسرح الرؤى الإجتماعية والسياسية الطموحة.

وتتواصل:

بعد حرب ٤٨ مع بداية الخمسينيات كان النشاط المسرحي متهالكاً، ولم يكن هناك بنشاط مسرحي يذكر باستثناء محاولة لخلفاء الريحاني إحياء من مسرحه بعد وفاته وإعادة تقديم مسرحياته ولكن دون جدوى، ومحاولة الفرقة القومية إعادة عروضها وهو ما يبين الركود وخلو الساحة من الجديد، وحتى فرقة اسماعيل ياسين التي ظهرت ما كانت إلا نسخة مكررة من مسرح الريحاني لأنها كانت تقدم مسرحيات مقتبسة في الغالب من المقتبسات التي كان يقدمها الريحاني.

وبشكل عام فإن الحياة المسرحية في هذا التوقيت - وإن صح قول اللاحياة المسرحية - كانت في موضوعاتها وأطروحاتها بعيدة كل البعد عن واقع الحياة الإجتماعية التي كان يعيشها الناس في خضم الكفاح السياسي الغامر منذ قيام الحرب العالمية الثانية وحتى ثورة ٥٢.

ولقد كان هناك كبت ما، أو طاقة حبيسة لم تتمكن الجماهير والفنانون التنفيس بها، ويقول د. علي الراعي عن بداية هذه المرحلة (فلما قامت ثورة يوليو ١٩٥٢، أفرجت عن الطاقات الحبيسة لدى الجماهير والفنانين والكتاب معاً. لقد جاءت الثورة بمناخ مسرحي ممتاز، هو الذي خلق المسرح الناهض في كل مكان ظهر فيه... ذلك المناخ الذي تقف فيه أمة كبيرة عند مفترق الطرق، تفكر أي طريق تسلك؟! هذه اللحظة المتسائلة، التي تشمل الماضي بالتحليل، وتنظر إلى الحاضر بجدية وثورية، وتتطلع إلى مستقبل كثير الوعود، هي التي تخلق ما نسميه اللحظة المسرحية المناسبة).

وكان حتمياً ولزاماً أن يظهر في تلك الفترة مسرح اجتماعي واقعي فوجدنا الحكيم يطور نفسه من مسرحه الذي أغرق في الذهنية ويلتفت للمجتمع فقدم القومي له (الأيدي الناعمة ١٩٥٤، ويتبعها بمسرحياته (أشواك السلام، الصفقة وغيرها..) ومعها كتب مسرح المجتمع (٢١ مسرحية)، والمسرح المنوع (٢١ مسرحية)، وفي نفس المرحلة يطور إمكانياته ويخوض بكل ما هو جديد الوسائط الأدبية المتنوعة رافضاً لكل ما هو جامد بتحطيمه له والثورة على المسلمات، ويظهر إيغالة في البحث عن التراث واستمداده مسرحاً حياً، مثل (يا طالع الشجرة) التي فتح بها الطريق إلى مسرح العبث في مصر والوطن العربي، وتلاها بمسرحيتي (الطعام لكل فم) التي نشرت عام ٦٣، و(مصير صرصار) صدرت ١٩٦٤، ويواصل بحثه عن مسرح مصري جديد في كتاب (قالبنا المسرحي) ١٩٦٧.

وانطلاقاً عن الثورة؛ ظهرت فرقة المسرح الحر ـ إحدى الفرق المسرحية الجادة ـ لتقدم أول نفحات هذا الجيل الثقافي: نعمان عاشور من خلال مسرحيته (المغناطيس) وليعلن بها عاشور عن ميلاد مدرسة مسرحية جديدة ويقول عنها الراعي (أنها أصبحت علماً على الكوميديا الاجتماعية الانتقادية الخالصة الانتماء إلى مصر وشعب مصر) وقد قدمت هذه المسرحية على مسرح الأوبرا في أكتوبر ٥٥، وأتبعها عاشور بمسرحية (الناس اللي تحت) والتي قدمتها نفس الفرقة على نفس المسرح عام ١٩٣٦.

وفي عام ٥٧ تقدم فرقة المسرح القومي مسرحيات نعمان عاشور تباعاً مبتدئة بمسرحية؛ (الناس اللي فوق) ثم سائر أعماله (سيما أونطة ٥٨، صنف الحريم ٥٩، ٣ ليال، مولد وصاحبه غايب، بلاد بره، برج المدابغ، عيلة الدوغري...) والتي تبلغ خمس عشرة مسرحية تسع منها تنتمي للمسرح الاجتماعي وست مسرحيات تبشيرية (الجيال الطالع، أثر حادث أليم، مولد وصاحبه غايب، ٣ ليال، بشير التقدم، لعبة الزمن، حملة تفوت..).

وفي كتابه «جيل وراء جيل» يقول جلال العشري (استطاع نعمان عاشور أن يهوي بأول معول في صرح مسرح الحكيم الكلاسيكي، فاللغة الفصحى استبدلت بها اللهجة العامية، والحوار الذهني الخالص استبدل به الحوار الدموي المملوء بالعفوية والحرارة، والشخصيات المتخفية المستدعاة من جوف التاريخ استبدلت بها شخصيات واقعية نصاً وفهماً، نجدها كل يوم في عرض الطريق، والعقدة الدرامية التي تقتضيها تقاليد المسرح استبدالت بها المشكلة الاجتماعية النابعة من ظروف الحياة) ويواصل العشري (ذلك هو المسرح الواقعي الذي كان نعمان عاشور أباه الشرعي وبطله الحقيقي، ومن معطفه خرج لطفي الخولي، ويوسف إدريس، وسعد الدين وهبه، ومحمود دياب، وعلي سالم، وغيرهم من كتاب الواقعية الاشتراكية).

وأعلن المسرح القومي من خلال عروضه عن ميلاد هذا الجيل من الكتاب الرواد فقدم (المحروسة) لسعد الدين وهبه في موسم (٦١ ـ ٦٢) ومن بعدها كانت مسرحياته (كوبري الناموس، سكة السلامة، بير السلم..)

وفي ٥٧ يعلن عن الفريد فرج بمسرحيته (سقوط فرعون) ومن بعدها (حلاق بغداد) عام ٦٤، و(سليمان الحلبي) في ٦٥ وتبدأ الفرق في الوطن العربي في إنتاج مسرحياته والتي توالت بعد ذلك (عسكر وحرامية، الزير سالم، على جناح التبريزي وتابعة قفه، النار والزيتون..)

ويعيد الإعلان عن توفيق الحكيم عام ٦٣ بمسرحية (يا طالع الشجرة) واحدة من العروض الأكثر أيغالاً في البحث عن التراث واستمداده مسرحاً حياً. ويقدم شوقي عبد الحكيم (شفيقة ومتولي، والمستخبي) على نفس النهج في موسم (٦٣ ـ ٦٤)، ويقدم القومي لطفي الخولي في موسم (٥٨ ـ ٥٩) بمسرحيته (قهوة الملوك) ثم (القضية، والأرنب) ويقدم لفتحي رضوان (دموع إبليس).

ويقدم محمود دياب (البيت القديم) في ٦٣ ثم (ليال الحصاد) والزوبعة، والهلافيت، والمعجزة، والبيانو، رسول من قرية تميرة، رجل طيب في

ثلاث حكايات، باب الفتوح..).

ويظهر أيضاً في موسم (٦٢ ـ ٦٣) كاتب مسرحي مهم في تلك المرحلة المسرحية هو ميخائيل رومان الذي قدم له المسرح القومي باكورة أعماله للمسرح (الدخان).

ومن قبلهم في موسم (٥٦ ـ ٦٥) قدم المسرح القومي يوسف إدريس من خلال مسرحيتين فصل واحد (جمهورية فرحات، ملك القطن)، و(اللحظة الحرجة) في موسم (٦١ ـ ٦٢)، وليعيد إدريس الإعلان عن نفسه في عام ٦٤ حيث قدم مسرحيته (الفرافير) الذي أعلن صيحته بها للتوجه نحو مسرح مصري، والتي تضمنت دعوته للمسرح التراثي حيث صب أحداث مسرحية في قالب كوميديا السيرك، وضح فيها نمر وشخصيات مأخوذة عن المخزن العام للكوميديا الشعبية المحلية والعالمية.

وتبعه توفيق الحكيم عام ٦٧ بدعوته في كتابه (قالبنا المسرحي) إلى استخدام طريقة المسرح الشعبي القائمة على التقليد وليس التمثيل، ذلك المسرح الذي يقدم الفرجة المسرحية بما فيها من رواية، ومقلد، ويعتمد فيها الفنان في الأداء على عدم الاندماج من قبله، وكذلك التمثيل على المكشوف. وكان قد اتفق محمود دياب مع هذه الدعوة بشكل تطبيقي من خلال مسرحياته والتي سار بها على فريق الدعوة إلى استنباط مسرح مصري من خلال مسرح السامر، وهو ما ظهر في مسرحياته (ليالي الحصاد، والزوبعة، والغريب..) والتي وضح فيها استيعابها لمتطلبات المرحلة والظروف التي يعيشها المجتمع من ناحية الموضوع، والبناء البسيط الذي ابتعد عن الأشكال المعقدة معتمداً على شكل السامر.

وفي عام ٦٨ يتواصل د. علي الراعي بكتابه (الكوميديا المرتجلة في المسرح المصري) حيث دعا فيه إلى الإفادة من صيغة المسرح المرتجل التي أدخلها إلى مصر الفنان السوري جورج دخلون في الحقبة الأخيرة من القرن الماضي، وظل بعدها على مسارح القاهرة والمسارح الشعبية المرتجلة حتى عشرينات القرن العشرين).

هذه هي الصورة في تلك المرحلة، وحتى تكون مكتملة نقول أن هناك آخرين لابد من ذكرهم حيث أنهم لحقوا بهؤلاء الرواد منهم د. رشاد رشدي الذي قدمت له مسرحية (رحلة خارج السور) على مسرح الأزبكية عام ٦٣، وقدمت له مسرحية (خيال الظل) في مارس ٦٥، ومن قبلهما قدمت له فرقة المسرح الحر مسرحية (الفراشة) على دار الأوبرا عام ١٩٥٩.

وخلال هذه المرحلة أيضاً؛ هناك من يمكن مجازاً اعتبارهم من كتاب هذه المرحلة د. محمد عناني، د. سمير سرحان، كان لهما بعض البدايات المسرحية في مرحلة الستينات إلا أن ظهورهما ارتبط أكثر بالإعداد والترجمة وقدم لهم التليفزيون المصري الذي واكب ظهورة فترة الستينات.

وحتى تكون اللوحة مكتملة فإن المسرح الشعري في هذه المرحلة كان في أوج جذوته بفرسانه الذين هم يستحقون بحق الانتماء لجيل الرواد إن لم يكونوا في صدر اللوحة، فبعد شوقي وأباظة في المرحلة الأولى، يظهر الشرقاوي وعبد الصبور وسرور في المرحلة التالية ويتطور متقدماً

خطوات على أيديهم.

فقدم عبد الرحمن الشرقاوي مسرحياته الرائعة ويتطور خطوة في كل عمل عن سابقه، بداية بمسرحية (مأساة جميلة) ومروراً بـ (الفتى مهران) الأكثر نضجاً، ونهاية بثلاثية (الحسين شهيداً، والحسين ثائراً، ووطني عكا) التي يبرز فيها جميعاً حسه الشعري القومي الصادق، وليعيد بأعماله وضع المسرح الشعري على خارطة تلك المرحلة، التي شارك فيها صلاح عبد الصبور بحساسيته الشعرية الأصلية ووعيه الدرامي العالي، مميزاً وفاصلاً بين الشعر كقصائد منفصلة مستقلة بذاتها والشعر الدرامي القابض على ناحية الحوار المسرحي فكانت لنا ثلاثية (مأساة الحلاج، ليلى والمجنون، والأميرة تنتظر).

وينتقل الشعر في نفس المرحلة نقلة أخرى من مرحلة لغة الشعر الجديد من فصحى الأداء إلى عامية التعبير معبرة عن لسان حال المجتمع وعن واقع الشخصية، ونابعة من جوف الحدث المتنامي والمتسق مع النسيج العضوي للبناء الفني فكانت رائعته الشعرية (ياسين وبهية) والتي أخرجها له كرم مطاوع ليقدمها على مسرح الطليعة في نوفمبر (٦٤) ويتبعها بعد ذلك بمسرحيته (آه ياليل يا قمر، قولوا لعين الشمس).

وحتى نعكس الحياة كاملة لابد وأن نشير بالفنانين الجادين من المخرجين خلال هذه آه يا ليل يا قمر المرحلة وتميزهم بالعمق والثقافة والتواصل مع الكتاب، والاتجاه للإبداع لا للتقليد وفقط ونتذكر منهم (فتوح نشاطي نبيل الألفي، عبدالرحيم الزرقاني، سعد أردش، كرم مطاوي، كمال ياسين، كرم مطاوع، سمير العصفوري، عبدالغفار عودة، حمدي غيث، جلال الشرقاوي).

وهكذا،

كانت بالفعل مرحلة الرواد، وكانت بالفعل مرحلة النهضة المسرحية، وكانت محاولات جادة صريحة للاتجاه إلى الشعب والاهتمام بالقضايا العربية والمصرية، إلى جانب القضايا الاجتماعية، فاستطاعت الخلاص من تأثير المرحلة الأولى وبحثت عن الاقتباس والتقليد، وبدأت مرحلة التأليف الحقيقية. ثم كانت الصيحة بالدعوة إلى مسرح عربي ومصري.

ومع ظهور التليفزيون ظهر خطأ آخر كان له أثره الكبير على المسرح الجاد، فعل التوازي من كل هذا الكم الهائل من الكتاب والمفكرين، جاءت حركة إدماج مؤسسة المسرح التي أنشئت عام (١٩٦٠) في هيئة الإذاعة والتليفزيون، وكان ذلك عن طريق إنشاء عشر فرق مسرحية قدمت موسمين متتاليين (٦٢ ـ ٦٣) ومع بداية موسمها الثالث تقرر إعادة تنظيم فرق التليفزيون إلى أربع شعب هي «المسرح الكوميدي، المسرح الحديث، المسرح العالمي، مسرح الحكيم واهتمت تلك الفرق في بداياتها بالإعداد المسرحي عن أعمال أدبية، والترجمة، والاقتباس، وهو ما يعني التنازل عن التأليف وعن المستوى الفني للأعمال المقدمة نظراً للحاجة لملء ساعات التليفزيون.

وفي نفس التوقيت أنشيء أيضاً عدة مسارح أخرى منها «المسرح الغنائي» في ٦٣ وقدم عدة مسرحيات منها (الأرملة الطروب، مهر العروسة،

هدية العمر) ومسرح العرائس، قبله حيث أنشىء في ٥٧ وقدم (الشاطر حسن) ٥٩، و (الليلة الكبيرة) ٦٠ و «مسرح الجيب» بإشراف سعد أردش في عام ٦٢ وقدم مسرحيات منها (لعبة النهاية، الكراسي، الاستثناء والقاعدة، ياسين وبهية،..) والمسرح الكوميدي، الذي كان نواة الفرق التجارية فيما بعد..

وقد كانت هناك فرق خاصة للتليفزيون منها «فرقة أنصار التمثيل، المسرح الحر، ساعة لقلبك» ومن فرق القطاع الخاص «الفنانين المتحدين، عمر الخيام» كذلك فرقة «عبد الرحمن الخميسي» سنة ١٩٦٠ و «تحية كاريوكا».

وهذا كله أثر على الإقبال الجماهيري بالنسبة للمسرحيات الجادة التي كان يقدمها القومي على عكس المسرح الكوميدي والتجاري حتى انكمش وانزوى المسرح القومي.

وعلى نفس الطريق من الاحتواء توسعت وزارة الثقافة بإنشاء فرق فنون شعبية، وفي أواسط الستينات دعمه إنشاء الإدارة العامة للثقافة الجماهيرية والتي كونت فرقاً مسرحية من الهواة داخل الأقاليم، مما ساعد على انتشار المسرح والثقافة المسرحية،. ولكن. ذلك في نفس التوقيت الذي روّج فيه للمسرح الدعائي والتجاري والكوميدي، في نفس التوقيتات الذي بدأت فيه الدولة إحكام قبضتها على المسرح والمسرحيات من خلال الرقابة واتخاذ الموقف المعادي من المسرح التقدمي الجاد.

كل ذلك من المؤكد لابد وأن تكون له انعكاسات على الكتّاب الرواد من هذه الجيل، فهو صراع من نوع خاص نتج عنه إحباطات داخلية. لقد كان من الممكن وأن تسير المحاولات الجادة. التي سعت إلى التجديد في الشكل الفني. إلى أبعد مما وصلت إليه من تجديد واستمداد من التراث الشعبي وكان من الممكن وأن تؤثر هذه المحاولات تأثيراً أكثر فاعلية في الحركة المسرحية والحياة الاجتماعية نفسها، ولكن هذا الانكسار الداخلي أتت عليه نكسة ٦٧ لتضاعف انكساره.

ولقد كان للهزيمة انعكاس حقيقي على المسرح حيث امتدت خيبة الأمل التي سادت مصر إلى كتّاب المسرح أيضاً.. في تلك الفترة التي كشفت زيف الواقع السياسي الذي يعيشه المجتمع المصري المعاصر، ومع ذلك لم يستسلم كتّاب المسرح بشكل نهائي أمام هذه الانكسارات وحاولوا تعرية الحقيقة المرة فقدموا بعض الأعمال في أثواب رمزية لتحقيق مآربهم الفكرية دون إظهار لآرائهم الخفية.. فلجأوا إلى الرمز للتعبير عن سومات العصر الذي يعيشون فيه.. ومناقشة قضاياه السياسية في مسرحيات واقعية رمزية.

ونخلص من تلك البانوراما لهذه المرحلة من الحركة المسرحية إلى:

١ ـ أنه في نفس القرن تتكرر الانطلاقة والنهضة المسرحية، ففي المرحلة الأولى نشطت في عشرينات هذا القرن لتخمد على عتبات الثلاثينيات، ولتعاود النشاط في الستينات لتخمد مع أواخر الستينات وبنفس السيناريو.

٢ ـ كانت المرحلة الثانية أكثر نضجاً فحملت جهوداً كبيرة، ومحاولات جادة للخلاص من

تأثير المسرح الغربي، والبعد قدر الإمكان عن الاقتباس، والبدء الفعلي في التأليف فأنتجت لنا كماً ضخماً من الكتابات ذات القيمة العالية التي تمخضت عن عصارة أفكار المثقفين والمفكرين رواد أثروا المكتبة العربية المسرحية بكتاباتهم التي باتت أصولا ومراجع بعد ذلك.

٣ـ حملت هذه المرحلة دعوة حقيقية وصريحة نحو مسرح عربي كانت إنطلاقة أولى على الطريق الصحيح لتأصيل المسرح العربي.

ومن المهم أن ننتبه لأن المحاولات الأولى للمسرح العربي منذ بداية عصر النهضة لم تكن غربية صرفة، بل دخلت إليها التجارب الشعبية العربية.. وبعضها كانت عربية صرفة، والبعض الآخر حمل روحاً شعبية.

وقفة مع التراث

وقبل التواصل للانتقال إلى

المرحلة الثالثة:

نتوقف لنتأمل تلك الجهود التي بذلت في الحياة المسرحية خلال المرحلتين السابقتين والتي بدأت في الأول بالاستنساخ للمسرح الغربي حتى حققت به الانتشار، وسعت في المرحلة الثانية للخلاص من تأثير هذا المسرح الغربي والبحث عن الأشكال العربية واللجوء للتراث لاستمداد المستقبل منه.

وأمام هذا كان ولابد للجيل التالي من البحث عن صيغة فنية للمسرح المصري أو عن مسرح له هوية عربية، ومن ثم كانت المبررات للمسرح التراثي الذي تناول التراث والتاريخ والمأثور الشعبي باعتبارها سبلا هامة تؤدي للوصول إلى صيغة أصلية للمسرح لدينا.

فالموروث الشعبي هو الجسر الذي يصل دائماً الماضي بالحاضر، والانقطاع عنه خطر داهم يؤثر على الارتباط الوجداني بالتاريخ. ومن ثم التأثير في الانتماء والهوية، فالتراث (هو الذاكرة الحية لماضينا، وهو الاطار المرجعي لذاكرة الأمة وعلينا إحداث عملية تنشيط دائمة لهذه الذاكرة من خلال التفاعل الدائم مع هذا التراث) وتراثنا هو الإرث الذي علينا الحفاظ عليه والاتصال الدائم به. التراث لا يكون إرثاً حقيقياً بالتغني أو التقديس له، بل بالغوص في أغواره، وبإحيائه واستحضاره، فالتراث الحق هو التراث الموظف توظيفاً حقيقياً وواقعياً وعلمياً، فما معنى أن نرث شيئاً قد تكون له قيمة، ولكننا لا نعرف معناه ولامغزاه، ولا نعرف لأي شيء يمكن أن يصلح؟!

نظرة الآخر إلى التراث

من هنا كانت ضرورة التوجه للتراث، لخلق مسرح له خصوصيته وهويته، ولكن الخطورة تكون في كيفية تناول هذا التراث أو النظرة إليه، فتراثنا العربي والإسلامي تراث إنساني به مناطق نقص ومناطق اكتمال، به مراحل مضيئة وبه مراحل مظلمة، فالآخر تعمد إظهار ما لا يحمد فيه بما يفقده قيمته وأهميته، أي قام في تناوله على موقف انتقائي يحيي فيه الصور الخاصة التي يستفيد من إظهارها من جواري وقيان وعبيد وحريم ومجالس المجون واللهو وهز البطون وحفلات السكر والعربدة وأسواق النخاسة

والزقيق، وجلادين، وخرفات..) وما إلى ذلك من سقطات إنسانية وهو تعامل متعصب لا يستحضر التراث بحقيقته.

فتراثنا به جوانب أكثر أهمية وأكثر إفادة، وهي في حاجة إلى إبراز، لكونها جوانب مشرقة في تاريخنا، نسعى لإلقاء الضوء عليها حتى تكون كتلة متوهجة في تاريخ الإنسانية بما فيها من صور حضارية وثقافية وقيم (علم وعمل وعدل وإحسان، وحكمة، وفلسفة، وتكافل اجتماعي، ومجالس علماء، وفقهاء لعلماء اللغة والطب والفلك، وتاريخ عامر زاخر..).

وكذلك فالتاريخ كتاب مفتوح، والذين ينادون بالسياسة والتسيس أمامهم المواقف والشخصيات والحالات الخاصة التي يزخر بها، وأيضاً الذين ينادون بالوعظ والخير والتنديد بالشر، فالتراث به الكثير والكثير من تاريخ مسيحي وتاريخ إسلامي، من دعوة للحب وللإحسان والأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، فالتاريخ العربي مزدحم بالمواقف والشخصيات.

توظيف التراث والتناول المسرحي

يكون التوظيف التراثي للمسرح بالتفاعل معه وإحيائه على مستويي المضمون والشكل، بالتركيز على القيم الإنسانية، واستخدام معطيات هذا التاريخ استخداماً فنياً سواء بالنقد للمأخذ أو بالدعوة إلى الاستمرارية والتنشيط للضمير الوطني، وكذلك استعادت سنوات الصمود والكفاح استشرافاً للمستقبل أو على مستوى الشكل الذي يوظف فيه أشكال الفرجة الشعبية من خيال ظل أو قراقوز أو صندوق دنيا أو السامر الشعبي من حكايات شعبية وموال شعبي وربابة، الخ..

والمتتبع للمراحل الثلاث يجد أن النص المسرحي لدينا بدأ من النقل والاقتباس عن المسرح الغربي، وسارت عليه إلى أن وصلت إلى مرحلة التأليف الأصيل... وفي المرحلة الأخيرة كان كل ما نطمح إليه هو أن يحدث عملية ربط بجذورنا لتحقيق الأصالة وكان هذا باحتواء الأعمال على قدر من الطعم الخاص والرائحة التي نشتم منها أو تنم علينا، وكذلك الاتصال بالتراث وإعادة انتاجه وإحيائها وتوظيفه توظيفاً فنياً لائقاً، لقد لجأ كثيرون من الكتاب في الأجيال الثلاثة إلى هذا التوظيف الذي ساعد في خلق «أرضية صلبة» للمسرح العربي منذ مراحله المبكرة، حيث انتبه الكثيرون منهم إلى أهمية ذلك.

ويأتي في مقدمة الجيل الأول أحمد شوقي الذي كتب سبع مسرحيات، ست منها استدعى فيها التاريخ وشخصياته، فتناول العواطف العربية في ثلاث (مصرع كليوباترا، قمبيزا، علي بك الكبير) وثلاث عن العواطف العربية الإسلامية (مجنون ليلى، عنترة، أميرة الأندلس) وأيضاً عزيز أباظة الذي يعد امتداداً لشوقي، ومن مسرحياته التي تعامل فيها مع التراث الوطني (شجرة الدر)، والعربي (قيس وليلى، والعباسة، والناصر، وغروب الأندلس) كذلك بعض مسرحياته التي استمدها من الأساطير مثل (شهر زاد) ومن التاريخ الإسلامي (قافلة النور).

وبشكل عام شغلت هذه المرحلة بالعمومية والتصوير والنقل أكثر من هدف التأصيل والإحياء، ويعتبر توفيق الحكيم من أهم الكتاب

بإنتاجه الغزير في المرحلتين الأولى والثانية، ويعزى إليه الفضل في إرساء أصول المسرح النثري والتأصيل للاتجاه التراثي رغم كبر كمية مترجماته واقتباساته، فنجده كتب (شهر زاد، إيزيس، أهل الكهف، يا طالع الشجرة) وحتى في مسرحياته التي تناول فيها قضايا المجتمع المصري والغير مقتبسة حيث كان التوجه لمسرح له خصوصية مصرية وعربية من خلال مجموعة كبيرة من مسرحياته (شجرة الحكم ـ السلطان ـ الحائر ـ شمس النهار) وتتجلى تجربة الحكيم في دعوته إلى مسرح عربي له خصوصيته من خلال كتابه «قالبنا المسرحي ومع كتاب الجيل الثاني كان يوسف إدريس الذي دعا للتأصيل محاولاً وضع الأسس لذلك وإلى جانبهما تدعمت الدعوة بالدكتور علي الراعي داعياً إلى الإفادة من صيغة المسرح المرتجل التي عرضها المسرح المصري سلفاً..

وينضم لهم نجيب سرور بمسرحياته المستلهمة للموال القصصي والمليئة باستلهام الأمثال والأغاني الشعبيتين في مسرحياته الشعرية..

هويتنا الثقافية.. والجيل الثالث للمسرح

ونتواصل

مع المرحلة الثالثة

تلك المرحلة التي تبدأ منذ نهاية الثانية وحتى نهاية القرن أو التي تبدأ من ٦٧، فكانت تداعيات الانكسارات تلاحقها فاستمرت خلال نصف المرحلة حتى أول الثمانينات في تخبط وعدم قدرة على استيعاب جملة التغيرات، لقد كان للنكسة تأثيرات ليس على المسرح فقط بل على بقية ألوان الإبداع الأدبي وما صاحبها من انهيار معنوي وما أعقبها من خمود فكري وجداني.

ولكن كان الأكثر تأثراً هو الحياة المسرحية باعتبارها المحك الجماهيري الحقيقي فالانكسارات كانت لدى المبدع والمتفرج في نفس الوقت، لقد وقعت النكسة في مرحلة حصار مسرح الستينات الجاد وبداية دعم وبلورة المسرح التجاري كنار عرض للتسلية والضحك تحت تبرير (الجمهور عاوز كدة) فيقول نعمان عاشور في كتابه «المسرح والسياسة» (ولذلك لم يكن غريباً مع إقبال السبعينات مع بداية المرحلة الساداتية أن تنطفىء نهائياً الجذوة الثقافية التي أشعت مع الثورة وواكبتها وفاة عبد الناصر) لقد بدأت المرحلة بتغيرات عدة أولها إخلاء الساحة الثقافية في كافة جوانبها من الكتاب والأدباء والمفكرين المساندين للثورة في بدايتها..، فهاجر أغلب المثقفين في تشتت وضياع، وكانت الخطوة الثانية الموازية للأولى (تشجيع القطاع التجاري وانصراف التليفزيون عن عروض مسرح الستينات الجاد وإفراد الساحة لعروض المسرح التجاري بما يقدمه من نجوم الضحك والتسلية الذين أفرزتهم مسارح التليفزيون البائدة وليسيطروا كلية على الحركة المسرحية عاماً بعد عام، وهكذا تبدل مفهوم المسرح ودوره.

وجاءت مرحلة الانفتاح لتغير من طبيعة وتكوين البنية الاجتماعية وتدفع إلى سطح الحياة العامة بطوائف طفيلية جديدة لا تحتاج من

المسرح إلا التسلية والضحك وهو ما يقدمه القطاع التجاري بمنتهى البراعة والنشاط.. بينما في الجانب الآخر تخلو الساحة المسرحية إلا من قلة نادرة من الكتاب الجادين من فلول الستينات وامتداداتها مع ملاحظة سكوت الرواد نهائياً عن الحركة المسرحية، وحتى من تواجد بتجارب متفرقة بدأ يختفي تدريجياً. وقبل أن أستعرض جيل المرحلة التالية للكتاب نوضح رحيل جيل الرواد كاملاً، فقد رحل عبد الصبور والشرقاوي وسرور، رحل إدريس والحكيم ميخائيل رومان، رحل سعد الدين وهبه ومحمود دياب وعلى الراعي وحتى رشاد رشدي وتوقف ألفريد فرج وانتهى علي سالم.

ولكن ظلت إبداعاتهم لها الصدارة في تلك المرحلة، وهو ما أفاد كتاب هذه المرحلة والجيل الحالي وتميزوا به باعتبار أن الرواد بما تركوه كوّنوا تراثاً حديثاً فشكلوا جذوراً أرست قواعد هذا الفن المسرحي في العصر الحديث مما كان سبباً لاتساع قاعدته وانتشار كتابه في مدن وقرى ونجوع مصر، ساعد في ذلك إنشاء فرق الهواة بالأقاليم مما نشط الحركة المسرحية نوعاً ما، حيث خرجت علينا هذه المرحلة بتجارب نصية خصبة، وإن واجهتهم مخاطر مسلسل الانهيارات التي قدمت مع سياسة الانفتاح وتداعياتها، وظهور قيم جديدة كان لها تأثير كبير على المجتمع.

ومن كتاب هذه المرحلة جيل الدكاترة الذي مهد لهم الطريق ليأخذوا مكانهم مع نهاية الستينات د. سمير سرحان، د. محمد العناني، د. فوزي فهمي، د. عبد العزيز حمودة وكتاب آخرون كانت لهم مساحة من التواجد أو البدايات مع نهاية الستينات وبعدها منهم نبيل بدران، يسري الجندي، أبو العلا السلاموني، صلاح راتب، محفوظ عبد الرحمن، صلاح عبد السيد، رأفت الدويري، محمد سلماوي، صلاح عبد السيد، بهيج اسماعيل، لينين الرملي، عبد الغني داود، صفوت شعلان، سمير عبد الباقي، عبد اللطيف دباله، فتحي فضل، أنور جعفر، محمد الشربيني، درويش الأسيوطي، عاطف الغمري، فتحية العسال، محمد الفيل، سمير سلامة، أمين بكير، السيد حافظ، محمد الباجسي، مجدي الجلاد، محمد الجمل، ومع نهاية التسعينات بدأت تظهر بعض الأسماء من الكتاب منهم خالد الصاوي، سعيد دجاج، سليم كتشنر، وليد يوسف، ناصر العزبي، فراج مطاوع، وإن لم تتشكل لهم ملامح مكتملة بعد كتيار ومن المسرح الشعري لهذه المرحلة ظهرت إبداعات لـ شوقي خميس، يسري خميس، مهران السيد، إبراهيم أبو سنة، أحمد سويلم، مهدي بندق، أنس داود، فاروق جويدة، فتحي سعيد.

ولقد سار كثير من الكتاب الجادين في هذه المرحلة نحو محاولة استلهام المسرح التراثي وزادت مساحة التأصيل والتجريب في نفس الوقت مع الأخذ في الاعتبار الحفاظ على الهوية العربية، وهذا ما يتضح من موضوعات وأشكال كتاباتهم فنذكر رأفت الدويري في مسرحه الطقس والشعبي (الكل في واحد. قطة بسبعة أرواح، طقوس الجفاف، الثلاث ورقات، الواغش) وكذلك دقة زاره سكة سفر، سعد اليتيم لمحمد الفيل، والمسرح الطقس أيضاً لبهيج اسماعيل في

مسرحيته (حلم يوسف، معزوفة رجل متجول)، و (روض الفرج) لسمير سرحان و (طقوسية عاشوراء) لمحمد عفيفي، (فارس في قصر السلطان، بلغني أيها الملك) فتحي فضل و (عريس لبنت السلطان) محفوظ عبد الرحمن، (جحا باع حماره) لنبيل بدران، (شفيقة ومتولي، مصلحي لا شيكر الظرف) مجدي الجلاد، (لما قالوا ده ولد، ليلة نادرة) أمير سلامة (أولاد ٩٠، الكواكبي) محمد الشربيني، (حفلة أبو عجور، عرس كليب) درويش الأسيوطي وغيرهم ممن يحاولون تقديم تجارب تنحت في التراث الشعبي أو تلتقط الشخصيات الملحمية بعناصر الصراع، أو المواقف الثرية من تراثنا العربي والمصري.

هويتنا العربية ومسرح السلاموني والجندي

وهكذا أفرزت هذه المرحلة كثيراً من الذين أصلوا لهذا المسرح العربي والشعبي في ذات الوقت، ومن بين كتاب هذا الجيل يبرز كل من يسري الجندي وأبو العلا السلاموني ككاتبين راسخين أصبح كل منهما واحداً من رواد هذه المرحلة ويأتي اختصاصهما تحديداً من جيلها لما كان لهما من خطوات إيجابية تجاوزت إبداعهما المكتوب مساهمة في تأصيل الهوية العربية والمصرية من خلال منصبهما الذي تولاه كل منهما تباعاً كمدير عام لإدارة المسرح بالهيئة العامة لقصور الثقافة، واحدة من أخطر الأجهزة التي تملك القدرة على تقديم المشروع الفعلي نحو التأصيل لهويتنا.

مثل يسري الجندي مصر ضمن وفد مصري حضر في أوائل أبريل ١٩٩٣ اجتماعاً عقدته في قبرص لجنة الهوية الثقافية التابعة للهيئة العالمية للمسرح ويقول الجندي (فوجئنا نحن الوفد المصري بأن اللجنة قد وضعت اقتراحاً لتقسيم العالم إلى مناطق مسرحية وفقاً للهوية الثقافية وأن موقعنا من هذا الاقتراح كمسرح مصري هو ضمن منطقة الشرق الأوسط أو البحر الأبيض وهو تقسيم يجري حوله من الناحية الاقتصادية والسياسية الآن أفعال وأقوال، لكنه لا يمكن أن يكون محل أقوال أو أفعال حين يتعلق الأمر بالهوية الثقافية في عناصرها الثابتة والمتمدة. وكان علينا أن ندخل في حوار لمدة أيام لتوضيح حقيقة انتماء المسرح المصري إلى الهوية الثقافية العربية المعاصرة، وأنه لا يستقيم وضعه إلا داخل المنطقة العربية إذ أنه جزء عضوي من تاريخ المسرح العربي، الأمر الذي انتهى إلى قرار من جانب اللجنة بالتقسيم العربي الذي يضم مصر وفقاً لمفهوم الهوية الثقافية) وفي خطوة سريعة لتثبيت وتأصيل هذا التقسيم تقدم مع أفراد الوفد المصري لوزير الثقافة بفكرة ملتقى المسرح العربي والذي عقد في الفترة من (١٥ - ١٩٩٤/١٢/٢٢) والذي كان أميناً عاماً له وشاركت مصر في هذا المهرجان بثمان مسرحيات ضمن عشرين مسرحية قدمها الملتقى، كان للجندي منها مسرحيته (الهلالية، وعنترة) ولقد قدم الجندي من خلال مشروعه ككاتب مسرحي ومنذ بداياته في الستينيات نصوصاً مسرحية تختلف عن توجهات الجيل الذي يسبقه والتي كانت تنتمي للمسرح الاجتماعي، إذ كانت له آراء وأفكار تختلف تماماً

عن المطروح في بداية السبعينيات.

وتعد مسرحيته «اليهودي التائه» أو «ما حدث لليهودي التائه مع المسيح المنتظر» واحدة من أهم المسرحيات في المسرح المصري المعاصر، وقد تعرضت للإيقاف بعد عرضها حين عرضت أول مرة عام ١٩٧٢ على مسرح الحكيم.. ثم أعيد عرضها مرتين الأولى عام ٨٨ تحت اسم «القضية ٨٨» والثانية كانت على مسرح البالون عام ٩٣ تحت اسم «السيرك الدولي».

لقد شغل الجندي بالهموم العربية وبالتراث والهوية الثقافية منذ بداية كتاباته.. فيقول في شهادة له عن جيله (.. أعتقد أنه ثمة اهتمام خاص من جانب هذا الجيل بقضية التراث بشكل مختلف عما سبق، باعتبار أنه في مواجهة قضية «الهوية الوطنية والقومية» التي تعرضت لمحنة في أعقاب النكسة، وهو تحد على المستوى القومي، تحد حضاري بالدرجة الأولى اتضحت أبعاده الاجتماعية والاقتصادية والسياسية فيما بعد.. وبات الدفاع عن هذه الهوية وتأكيدها في مواجهة محاولات التمزيق والطمس مطلباً قومياً تتولى الثقافة دوراً أساسياً فيه، وتبعاً لهذا كان التعامل مع التراث بحكم ما يحمله من ملامح أساسية للتكوين الروحي والعقلي للأمة، ومن مكونات سلبية وإيجابية ممتدة في التاريخ والواقع وبقدر ما يسمح ذلك من تأكيد للهوية بقدر ما يسمح في نفس الوقت من اتخاذ موقف نقدي من هذا التراث في امتداده المعاصر على أرض مشتركة تجمع ما بين المبدع والمتلقي.

ولقد ورد عن يسري الجندي بالموسوعة القومية للشخصيات المصرية البارزة والتي أصدرتها الهيئة العامة للاستعلامات المصرية (أنه كاتب مسرحي اهتم اهتماماً خاصاً بالتراث الشعبي في معظم ما كتبه، كما ساهم في تدعيم وتطوير مسرح الثقافة الجماهيرية لما يمثله هذا المسرح من أهمية للجماهير العريضة على امتداد مصر).

قدم الجندي للمسرح حوالي عشرين نصاً مسرحياً معظمها كانت علامات في المسرح، وقد قدم له اتحاد الفنانين العرب مسرحية «واقدساه» التي شارك فيها عدد كبير من الفنانين العرب وقدمت في القاهرة وعمان وبغداد وبابل ودمشق.

يقدم في مسرحيته «الهلالية» رؤية جديدة للصراع بين أبناء القبيلة الواحدة في سيرة من أهم السير في تراثنا العربي، يعرض السيرة الهلالية ومتاهة الرحيل إلى تونس الخضراء والصراع مع الزناتي خليفة الذي ينتهي بمصرع أبو زيد الهلالي على يد دياب.

وفي سيرة «عنترة العبسي» يواصل الجندي تعامله مع السير في منطقة التراث الشعبي العربي مع إحداث إسقاط سياسي معاصر متعاملاً مع «عنترة» كبطل تراجيدي تتمثل سقطته في محاولة حل مشكلة عبوديته كفرد وليس من خلال المجموع لأن اللعب مع السادة جد خطير ويحتاج إلى انتفاض الجموع وليس الفرد.

وفي «علي الزئبق» يتعامل مع «علي» بنفس المنطق الذي تعامل به مع عنترة، ولكن سقطة «علي» في هذه المرة في عدم وعيه أنه يتحرك وحده، فالقلسفة هنا في الجموع وليست في «علي» نفسه.

أما محمد أبو العلا السلاموني فهو أيضاً يعي

منذ بداياته لدوره في تحقيق مسرح له خصوصيته، من خلال التعامل مع التراث ومعايشته الواقع في نفس الوقت راصداً ما يطرأ عليه من تحولات.

يقول السلاموني في إحدى حواراته والتي يعلق فيها على خطورة التحولات إثر الانفتاح «هناك خطر لابد من التنبيه إليه، فالثقافة المطروحة علينا يتدخل فيها الدول البترولية التي تفرض علينا فكراً معيناً من خلال ما تدفعه، فهي تطوع الفكر والثقافة تبعاً لمزاجها، أصبحت الثقافة سلعة، لذلك ترى كل الكتاب يهتمون ببيع ثقافتهم من خلال أهواء تجار دول البترول» وهي شهادة نرصد منها الضغوط التي كان لها تأثيرها على المرحلة الثالثة، وكذلك تبين الوعي لبداية غزو للنيل من الثقافة، فيقول عن جيله: «إنه حاول أن يشق «نريقاً وسط الصخور فكان يواجه بعدة تحديات كفيلة أن تئده وأداً وتقتله كمداً..»

ويتجلى دور السلاموني بإسهامه في التأصيل لمسرح مصري الهوية ومن منطلق إيمانه بالمسرح الإقليمي والحث نحو العلاقة بين المبدع والبيئة التي يعيش فيها، تلك العلاقة الجدلية التي يتمحض عنها لحظات الإبداع الحقيقية.

ومن خلال منصبه الوظيفي أسس لمشروع التجارب المفتوحة من خلال مهرجانين في عامين متتاليين لتجارب رائدة في القرى والنجوع، وعرضت في الهواء الطلق في أماكن لها خصوصيتها، وبعضها له دلالاته التاريخية، فكانت خير تطبيق لتأصيل هوية الظاهرة المسرحية المصرية من خلال اكتشاف الأماكن البكر أو ذات التميز في قرانا، وكذلك التعامل مع الواقع الحي مسرحياً مع التنويع لمصادر النص المسرحي باستجلاب أسلوب الكتابة المسرحية على مادة وأفكار يتم تخليقها مع أبناء الموقع والمشاركين في التجربة مع تدعيم كل ما يحقق شدة الخصوصية بالبيئة من إبداع جماعي وما إلى ذلك..

فكانت المحصلة أربع تجارب عرضت في موسم ٩٧ في دكرنس، وأبو حمص وبسيون، وكفر شكر، وأيضاً سبع تجارب أخرى في صيف ٩٨ في أماكن مختلفة.

قدم أبو العلا السلاموني للمسرح المصري حوالي عشرين مسرحية قدمتها فرق مصر بالقاهرة والأقاليم، وعرضت مسرحيته (الصعود للقلعة) بملتقى المسرح العربي عام ١٩٩٤.

لقد كان جهده نحو صيغة شعبية لمسرحنا يبذله منذ بداياته، فتجده يتناول الظواهر الشعبية مستلهماً التراث بشكل جزئي وبسيط في مسرحية «الحريق» التي كتبها عن طقس شعبي في احتفالات «شم النسيم»: السلوية، وكذلك في مسرحية «حكاية ليلة القدر» يتناول الأسطورة الشعبية «بقلة العشر» في رمضان، وفي «أبو زيد في بلدنا» يواصل هذا التوجه الشعبي، وهي المسرحيات الثلاث الأولى للسلاموني ولينطلق بعدها ساعياً في محاولاته لإيجاد صيغة متكاملة تضم الشكل والمضمون للمسرح العربي ابحقق مشروعه هذا في مسرحيته «رواية النديم عن هوجه الزعيم» والتي عرضت في ساحة شعبية واسعة بقرية «هرية رزنة» مسقط رأس أحمد عرابي، وسط حشد من الجماهير وصل إلى ما يقرب من سبعة آلاف متفرج في مناسبة مرور

مائة عام على الثورة العرابية والتي أخرجها عبد الغفار عودة.

وفي مسرحية «مأذون المحروسة» يتناول مقاومة الشعب المصري للحملة الفرنسية وصموده بقيادة شيوخ الأزهر للحفاظ على دينه ومقومات شخصيته ضد شراسة الغزاة وبطشهم، وثورته المسلحة عليهم، وقد عرضت هذه المسرحية في وكالة الغوري والتي استغل فيها مخرجها سعد أردش المكان وتداعياته مستغنياً عن الديكور، وكما وظف السلاموني فكرة المحبظين في هذه المسرحية، وظفها في مسرحية «أبو نظارة» حيث استقدم أسلوب المحبظين والملعوب المسرحي تأصيلاً للمسرح الشعبي واللعبة الاحتفالية التشخيصية في صورة المسرح داخل المسرح أو السامر الشعبي الموجود في تراثنا الشعبي، وذلك من خلال مسرحيات «فرسان الله والأرض» و«الثأر ورحلة العذاب» و«رجل في القلعة» ففي الأخيرة يتصدى السلاموني للخيانة التي قام بها محمد على للشكل الديمقراطي الذي جاء به إلى مصر فبدأ حكمه بنفي صديقه وصاحب الفضل عليه السيد عمر مكرم نقيب الأشراف في مصر، وفي مسرحية «الثأر ورحلة العذاب» يتناول مأساة امرىء القيس بن حجر الأمير المخلوع الذي طرده أبوه تخلصاً من عار صعلكته وقوله الشعر، ثم ما كان بعد ذلك من تحمله مسئولية الثأر لأبيه من قبيلة بني أسد وما صادفه من توفيق قليل في ثأره ومن خيبة أمل كبيرة بعد ذلك وصلت به إلى حد الاستجارة بشيوخ القبائل الطامعين، وتنتهي المسرحية بمأساة موته، ولم يتوقف السلاموني في مشواره عن الطريق الذي اختاره منذ البداية فكانت مسرحياته المزرعة، زيارة عزرائيل، حلم ليلة حرب، المليم بأربعة، ست الحسن، أمير الحشاشين، ديوان البقر،..)

إن الجيل الثالث استطاع أن يمثل اتجاهاً عاماً نحو المسرح الشعبي بمفرداته التراثية والاحتفالية والطقسية مكوناً من أغلب كتابه تياراً يبحث عن صيغة شعبية للمسرح المصري خاصة، والعربي عامة في الاتجاه الصحيح نحو تأصيل هويتنا الثقافية.

إن كل من أبو العلا السلاموني ويسري الجندي بما قدما للمسرح المصري والعربي قد دخلا تاريخه إلى جانب عمالقة الكتاب الذين دخلوا التاريخ والذين أصلوا للمسرح العربي بحثاً في جذوره وتنقيباً في تراثه حتى تكون له سمات عامة وشخصية مستقلة، إلى جانب دياب وإدريس وسرور، من مصر «وسعد الله ونوس» من سوريا «والطيب الصديقي» من المغرب «ويوسف العاني» من العراق «وعقل وعبد البديع» من فلسطين وغيرهم..

وأخيراً:

هي كما أوضحت ليست دراسة بالمعنى المكتمل، وإنما هي لوحة خلفيتها وأرضيتها عربية، وتبدو فيها الشخصية المسرحية تبحث عن هوية.

هي لوحة لها ظلالها، وهي واضحة وليس فيها غموض، فقط ربما كانت بها مناطق خافتة تنقصها الإضاءة، فهي إذن ربما كانت بها مناطق غير واضحة.

وهي في الأول وفي الآخر رتوش والرتوش، تختلف فيها الألوان، لكنها تتحدد في اتجاه المسار نحو التأصيل والتأكيد على تلك الهوية العربية في اللوحة.

وفي النهاية أطرح تساؤلا حتى يكون البداية التي أبدأ بها إعادة كتابة هذه الدراسة:

هل نحن نمر الآن بمنعطف نهاية المراحل الذي تكرر كما أشرنا مع أواخر العشرينات وأواخر الستينات من هذا القرن؟

لماذا طالت فترة المخاض هذه المرة بالرغم من اختلاف الإمكانيات وظهور الأصول واتضاح التراث أكثر مما كان في الماضي؟

هل تنتهي مرحلة لم تتثبت بعد، وهل هناك ما ينبيء بميلاد جيل جديد؟ ■

المصادر والمراجع

د. علي الراعي، المسرح في الوطن العربي. عالم المعرفة. العدد ٢٤٨ ـ ١٩٩٩.

د. يوسف إدريس، الفرافير. الطبعة الخامسة. دار غريب للطباعة ـ ١٩٧٧.

د. توفيق الحكيم، قالبنا المسرحي. مكتبة الآداب ـ ١٩٨١.

د. سليم حسن، موسوعة مصر القديمة جزء ١٨. مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٠.

نعمان عاشور، المسرح والسياسة. المكتبة الثقافية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد ٤٠٨ ـ ١٩٨٦.

محمد كمال الدين، العرب والمسرح. كتاب الهلال، دار الهلال، العدد ٢٩٣ ـ ١٩٧٥.

محمد كمال الدين، رواد المسرح المصري. المكتبة الثقافية. الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر العدد ٢٥٢ ـ ١٩٧٠.

إلهامي حسن. تاريخ المسرح، كتابك، العدد ١٠١، دار المعارف، ١٩٧٧.

محمد عباس. في رحاب المسرح، المكتبة الثقافية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد ٤٢٥ ـ ١٩٨٧.

فاروق خورشيد. السير الشعبية، المكتبة الثقافية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد ٤٤١، ١٩٨٨.

د. مصطفى عبد الغني، مسرح الثمانينات، دار الوفاء للنشر، ١٩٨٥.

عبد الكريم برشيد. مقال المسرح والتجريب والمأثور الشعبي، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مجلد ١٣ العدد ٤، شتاء ١٩٩٥.

أحمد نبيل الألفي. شعبية المسرح، المكتبة الثقافية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد ٤٥٢، ١٩٨٩.

جلال العشري. جيل وراء جيل، المركز الثقافي الجامعي، ١٩٨١.

سامي خشبة. مقدمة (عفاريت الجبانة) لنعمان عاشور. مختارات فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد ٤٣، ١٩٨٧.

مطبوعات ملتقى القاهرة العلمي لعروض المسرح العربي. وزارة الثقافة، ١٨٩٤.

فاطمة يوسف. المسرح والسلطة في مصر، دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٤.

محمد أبو العلا السلاموني. شهادة بـ (الثقافة الجديدة)، العدد ١٢، نوفمبر ١٩٨٦.

إبراهيم حمادة، تراثنا.. خيال الظل وتمثيليات بن دانيال، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٦٣.

– محمد أبو العلا السلاموني. الأثر ومرحلة الغناب

– لقاء خاص مع كل من السلاموني، والهنيدي

التحديات التي تواجه العمل العربي المشترك

أ . الأخضر الإبراهيمي *

إعداد : محمد عصفور**

من الخارجية الجزائرية إلى الجامعة العربية إلى الأمم المتحدة ، خبرة في السياسة الدولية ، شخصية سياسية مخضرمة وتجربة ثرية في أحوال العالم ، ذلك هو الأخضر الإبراهيمي الذي شارك في أحد المواسم الثقافية لنادي الجسرة الثقافي الاجتماعي بمحاضرة حول التحديات التي تواجه العمل العربي المشترك ، هذه التحديات القديمة الحديثة التي لا يزال معظمها قائما إلى يومنا هذا والتي طرحها الأخضر الإبراهيمي أمام جمهور المثقفين مساء يوم ٢/٤/١٩٨٨ على منبر نادي الجسرة الثقافي بالدوحة في محاضرة قيمة نورد أهم وقائعها فيما يأتي :

المحاضرة :

قال الإبراهيمي إن الموضوع الذي تم اختياره يتسع للعديد من القضايا التي تهم الوطن في الوقت الحاضر والمشاكل التي تواجه المنطقة وهي كثيرة ومتنوعة وكلمة تحدي أو تحديات من مفردات القاموس السياسي الحديث الشائعة الاستعمال في اللغة العربية كما هو الحال في اللغات الحديثة الأخرى وهي تشير في التعريف البسيط الذي اقترحه عليكم إلى امتحان صعب أو عقبة شاقة أو مشكلة عويصة تعترض سبيل الإنسان فرداً كان أو جماعة فتحول دون التقدم وتهدد الحاضر والمستقبل للإلمام بما يترتب على الأمر من نتائج في حالة النجاح أو الفشل وبالتالي فإن الحديث عن التحدي أو التحديات يتجاوز الوصف المجرد والتحليل المحايد فالكلمة توحي بنظرة أعمق وأبعد من ظواهر الأمور فإننا عندما نناقش الموضوع العربي العام والعمل العربي المشترك ونشير إلى التحديات فإننا نقر بما يلي :

أولا : أن الأوضاع غير مرضية وأن هناك نقائص وأخطاء ومشاكل .

ثانيا : أن هذا الموضوع بكل سيئاته والأخطار المترتبة عليه قابل للتحسن إذا كانت لنا الارادة والقدرة على معالجته وكأننا نقول إن هناك وجها آخر للعملة وبعبارة أخرى إن سلبية الوضع هي في الوقت نفسه فرصة للتغلب عليها لمن أراد بل علينا أن نحدد القضايا التي نراها أساسية وقد يكون لكل منا في هذا الأمر نظرته الخاصة وأولوياته وخياراته التي تتبلور عند نتيجة التجربة والاختصاص والظروف والأهواء

* مفكر جزائري
** مدير عام نادي الجسرة

الموضوعية منها من آراء حول هذا الموضوع في مختلف أقطار هذا الوطن فإنني أعتقد أن تجربة الدول والشعوب العربية منذ إنتهاء الحرب العالمية الثانية وإنشاء جامعة الدول العربية تشير إلى أن قضايانا ومشاكلنا وأهدافنا وآمالنا تتمحور جميعا حول أسئلة ثلاث هي:-

س ١ : كيف نريد نحن العرب أن نعيش مع بعضنا البعض ؟

س ٢ : كيف نريد ونستطيع نحن العرب أن نتعايش مع غيرنا من الدول والأمم والشعوب في هذا العالم ؟

س ٣ : ماهو مشروعنا الحضاري الذي في إطاره وبفضله نريد أن نحتل مكاناً تحت الشمس ونبني لأنفسنا كياناً؟

أولا : كيف نريد نحن العرب أن نعيش مع بعضنا البعض؟ أنشئت جامعة الدول العربية انطلاقا من مطالبة الشعوب العربية بالوحدة إذا لم يصاحب قيامها حماس شعبي كبير لأن الرأي العام العربي كان يتطلع إلى صيغ أقوى من الارتباط بين الأقطار العربية أنضمت إلى الجامعة العربية جميع الأقطار العربية فور استقلالها كحق مطلق لهذه الأقطار بسبب انتمائها إلى الأمة الواحدة فأصبح عددها إثنين وعشرين دولة أنضمت إلى المجموعة الأوروبية ست دول أخرى فأصبح عددهم إثني عشر عضوا وتم الانضمام في كل مرة بعد طلب قدمته الدولة المرشحة وقبلت مبدأ دول السوق .

تستعمل منظماتنا المشتركة لغة واحدة بطبيعة الحال هي لغتنا المشتركة في حين تستعمل دول السوق الأوروبية تسع لغات ولا يمكن أن يعقد إجتماع واحد إذا لم تكن جميع وثائقه جاهزة في اللغات التسع واليوم بعد أكثر من أربعين سنة من بدء سيرتنا وثلاثين سنة من بدء سيرتهم ماذا نرى؟

هم يعقدون ثلاث اجتماعات قمة كل سنة ونحن لم نتمكن من عقد قمة عادية منذ أكثر من ست سنوات هم يوحدون اقتصادهم وتشريعاتهم وسياساتهم الأمنية في الداخل والخارج ونحن نمضي الاتفاقات ولا ننفذها ونتشيء المنظمات ولا نستفيد من أعمالها هم يحددون سنة ١٩٩٢م للانتقال إلى مرحلة جديدة وحاسمة ونحن لا نزال نتخبط في خلافاتنا وشكوكنا والتشكيك في نوايا بعضنا أهي أزمة هوية كما يقال ولماذا هذه الأزمة؟ تثبت تجاربنا خلال الأربعين سنة الماضية وما آلت إليه أوضاعنا أن الوحدة العربية لم تعد مشروعاً مطروحاً أو قابلاً للتحقيق في المستقبل إن الدول القطرية التي يقول عنها الأخ هيكل أنها سقطت لهي حقيقة من حقائق عصرنا وجيلنا ولا يمكن تجاهلها أو إلغاء دورها سواء كان ذلك على مستوى الوطن العربي كله أو على مستوى أي جزء من أجزائه. جائز أن هذه الدولة القطرية لم تحقق الكثير أو لم تحقق آمال شعبها وبعبارة أخرى قد يجوز القول أن الدولة القطرية فشلت فذلك رأي واجتهاد ولكل منا أن يعتبره صائباً أو خاطئا ولكن لا أعتقد أنه يمكن القول إنها سقطت لأن في ذلك التعبير زعما بأن الأمر حقيقة موضوعية يستخلص العديد من المراقبين والباحثين الأجانب من هذين الأمرين أن الأمة العربية حقيقة شعرية وأدبية وقد تكون حقيقة ثقافية ولكنها ليست حقيقة سياسية ويستند هذا

الرأي إلى التاريخ في الماضي البعيد على وجود أمة إسلامية ودولة إسلامية لكن لم يعرف أمة عربية واحدة ولا دولة عربية واحدة وتساهم بعرض الاتجاهات السياسية الحديثة من دعم هذا الرأي بدعوتها إلى إعادة بناء دار الإسلام والتخلي عن الدولة القطرية والأهداف القومية العربية في آن واحد لقد حققت الدولة القطرية الكثير خلال فترة زمنية قصيرة جداً لقد حصل تقدم في جميع المجالات ومن جميع الأقطار حتى أكثرها فقراً بنيت المدارس والجامعات والطرق والمستشفيات والمصانع وارتفع الدخل وقد ساهمت هذه الإنجازات في تنمية الشعور بالولاء للقطر إن هذه الكيانات القطرية كبيرة أو صغيرة قد أنجزت كل ما كان في إمكانها وبدأت تشعر بطرق مختلفة وفي ظروف مختلفة أن القاعدة القطرية لم تعد تكفي لحماية أمن البلاد ولا تكفي لتنمية الموارد الذاتية أو لتطوير الثقافة بأشكالها ترى الدول القطرية أن عالم اليوم هو عالم التكتل وعالم التجمعات الكبيرة ولا مكان فيها للكيانات الصغيرة وهناك سيناريوهات متوقعة لتطوير المنطقة العربية مثل، سيناريو وضع التجزئة الحالي أو التجمعات بين عدد من الدول كمجموعة دول مجلس التعاون أو مجموعة دول المغرب العربي أو مجموعة دول وادي النيل أو منطقة الهلال الخصيب و السيناريو الثالث يطرح قيام وحدة عربية شاملة وثبت أن الخيار يترك للدول العربية ولكن ثبت أن استمرار هذا الوضع يؤدي إلى تقهقر كبير لكل الأقطار العربية في حين أن السيناريو الأمثل هو أن تتحقق وحدة عربية شاملة والسيناريو الأكثر احتمالاً أن تقوم هذه التجمعات الحالية ويتم التعاون معها . إن التحدي الأول الذي يواجهنا نحن العرب يتعلق بهويتنا من نحن؟

كيف ينظر الواحد منا إلى أخيه وجاره داخل الوطن العربي؟ داخل القطر الواحد أولا ثم بين الحدود التي تفصل أقطارنا . في مجال السياسة الدولية حصلت بلادنا على استقلالها السياسي وكنا نظن أن الخلاص من قبضة الاستعمار والسيطرة الأجنبية شرط لابد من تحقيقه قبل إعادة بناء مجدنا ولكن اكتشفنا أن الاستقلال السياسي وحده لا يكفي فعلنا من أجل تحرير اقتصادنا واكتشفنا أن القضية الفلسطينية هي قضية العرب الأولى وعلينا الآن أن نلقي نظرة جديدة إلى العالم من حولنا وأن نعرف مكاننا فيه، وصلتنا بالدول والمجموعات التي تشكل المجتمع الدولي وأن نقيم علاقتنا ونحدد مستقبل مسيرتنا والكلمة الأولى بطبيعة الحال ستكون عن الدولتين العملاقتين الاتحاد السوفييتي والولايات المتحدة الأميركية وأنا أقول أن الوفاق الدولي الذي حددت ملامحه في أواخر الخمسينات وأوائل الستينات والذي عاش العالم في ظله نهاية السبعينات قد انتهى مع انتخاب ريغن رئيساً للولايات المتحدة وبدأ عهد جديد يمكن أن نسميه عهد الوفاق الجديد مع وصول غورباتشوف إلى السلطة في الاتحاد السوفييتي وفي هذا الاطار وبالنظر لما يتصل بنا وبمنطقتنا فإن ما يجب أخذه في الاعتبار فيما يخص الاتحاد السوفييتي والولايات المتحدة الأميركية هو ما يلي:

أولاً:الاتحاد السوفييتي الذي يقوده جورباتشوف ليس هو الذي استلم خروتشوف

قيادته من ستالين قبل بضعة سنوات فالاتحاد السوفييتي ليس فقط جيل ثورة ١٩١٧م الذي اختفى عن الساحة هناك ولكن اختفى أيضاً من مكان الصدارة الزعماء والمسؤولون الذين اشتركوا في الحرب العالمية الثانية وهناك لابد أن نتساءل هل يمكن أن تتغير سياسة الاتحاد السوفييتي وتتطور تجاه العالم كله وتبقى دون تغير فيما يتصل بمنطقتنا إذاً سياسة الاتحاد السوفييتي نحونا ستتغير وتتطور ولكن من أي اتجاه والقضية ستكون قضية حسابات وضغوط خارجية وداخلية، والسؤال المطروح هو ماذا نفعل نحن؟ نحن نستطيع بكل تأكيد أن نسمع صورتنا في موسكو وأن نضمن أن الاتحاد السوفييتي في عملية المراجعة هذه يأخذ آراءنا ومصالحنا بعين الاعتبار.

ثانياً الولايات المتحدة: هي الأخرى تغيرت كثيراً عما كانت عليه قبل عشرين سنة فهي في الوقت الحالي أقوى دولة في العالم وهي أكثر الدول تأثيراً وإشعاعاً وجاذبية وستبقى كذلك في المستقبل المنظور حسب كل الدلائل والمؤشرات فهي حقيقة دولة ومجتمع ونظام وشعب يستحق التقدير والاحترام انظروا كيف تغلبوا على كارثة فيتنام فهذه أول حرب خسرتها أمريكا وكان شعبها منقسماً انقساماً رهيباً وكان شبابها ممزقاً بالانهماك في المخدرات ولكن استطاع المجتمع الأميركي أن يمتص هذه الهزيمة وأن يلم جروحه بكرامة كبيرة واستطاع أن يستعيد وحدته في وقت قصير قارن هذا بما حصل من فرنسا مثلاً التي لم تهضم هزيمتها في فيتنام أعتقد شخصياً أن أميركا كانت في الماضي وتحديداً حتى ولاية الرئيس كيندي في أوائل الستينات تريد هي الأخرى إقامة علاقات ودية مع العالم العربي ولن ينسى جيلنا موقف الرئيس ايزنهاور سنة ١٩٥٦م وتعاونه مع خورتشوف من أجل إفشال العدوان الثلاثي على مصر. أعتقد أن الرئيس كارتر حاول التعاون مع الدول العربية إلا أنه وجد جواً مسموماً وأرضاً ملغومة بسبب ما فعله جونسون قبل وبعد حرب ١٩٦٧م وما فعله كيسنجر في ظل ولاية الرئيس نيكسون وفورد وجاء الرئيس الحالي ريغن لينقل العلاقات بين الولايات المتحدة واسرائيل إلى قمم لم تعرفها علاقات اسرائيل مع أي دولة أخرى وقد فعلت أميركا دون أي مبالاة بعلاقاتها مع الدول العربية أو رعاية لمصالح العرب وللمصالح الأميركية وتحولت أميركا إلى شريك لإسرائيل في كل خصوماتها وتضع مصالح اسرائيل في مقدمة المصالح التي تدافع عنها وتدعو لها وبذلك فتحت أميركا حرباً مباشرة مع منظمة التحرير الفلسطينية إلى حد أنها أغلقت مكاتبها في أميركا وهددت بطرد الطلاب العرب إن الولايات المتحدة الأميركية هي ضحية نظامها الذي يسمح بالمصالح الأجنبية وبالتأثير في سياستها، وإسرائيل باعتمادها على جالية يهودية كبيرة وغنية بمالها ورجالها وتنظيم عملها ومنظمة استطاعت ببراعة فائقة أن تخلق لنفسها مراكز نفوذ لا يمكن لرجل سياسي أو حزب أو جريدة أو حكومة أن تمضي لها أمراً دون التقليل من شأن اللوبي الصهيوني بعض المواطنين الأميركان يعتبرون التأثير الإسرائيلي على القرار الأميركي نوعاً من الإهانة هي أكبر وأقوى من أن تسلم

أقدارها إلى دولة صغيرة ولابد للحديث عن القضية الفلسطينية هذه الأيام أن من حق الشعب الفلسطيني علينا جميعاً أن يحرص كلّ منا على مساعدة الشعب الفلسطيني والانتفاضة بكل ما أوتي من قوة وأكتفي بتقديم الملاحظات التالية:

١ـ أثار الباحثون الاسرائيليون المشكلة الديمغرافية وخطرها على الكيان الاسرائيلي منذ أمد طويل غير أن الرأي العام الاسرائيلي لم يول هذه القضية اهتماما كبيراً حتى جاءت الانتفاضة.

٢ـ من عواقب حرب ١٩٦٧ حقيقة أبرزتها الانتفاضة وهي أن حرب ١٩٦٧ وحدت الأرض الفلسطينية ومكنت الشعب الفلسطيني من أرضه المحتلة منذ ١٩٤٨ والشعب الفلسطيني في الضفة الغربية وقطاع غزة.

٣ـ اكتشف العالم الخارجي أن قضية الشرق الأوسط ليست قضية الأمن الإسرائيلي وكيف تضمن إسرائيل بقاءها وحماية حدودها من العرب، إنما قضية شعب هو الشعب الفلسطيني الذي ضاعت حقوقه.

٤ـ هذه الانتفاضة على خصوصيتها ليست آتية من العدم، فهي حلقة من سلسلة النضال الفلسطيني المتواصل ومرحلة من وطنيته.

٥ـ لابد أن نلتزم الحذر وأن لا يدفعنا التفاؤل والثقة في النفس والشعور بالفخر والاعتزاز إلى الظن بأن النصر أصبح في متناول اليد وأن ما، حققناه غير قابل للانتكاس، فالحقيقة أن الانتفاضة فتحت أبواباً مغلقة وشقت طريقاً كان مسدوداً.

الموضوع الثاني هو حرب العراق مع إيران وهنا أكتفي بالملاحظات السريعة التالية:

١ـ ليس من باب المن أن تذكر إخواننا في الدين في إيران أن ثورتهم حظيت عندنا قبل انتصارها بالتعاطف والتشجيع والتأييد.

٢ـ لم ينكر أحد منا للثورة الإيرانية من أفضال بعد أن أقدمت على قطع جميع علاقاتها مع العدو الإسرائيلي وطرد ممثليه من طهران وتسليم سفارته إلى منظمة التحرير الفلسطينية.

٣ـ بعد أن قامت الحرب بين إيران والعراق ارتفعت أصوات المسلمين جميعا بدعوة واحدة وهي أن تتوقف الحرب بين الأشقاء.

٤ـ أكدت الدول العربية كلها على أنها تتطلع إلى إقامة علاقات ثقة وأخوة وتعاون مع الشعب الإيراني وقيادته على أسس من الاحترام وعدم التدخل في الشؤون الداخلية.

٥ـ لاتزال الدول العربية تنادي بإنهاء الحرب في ظروف تحفظ للطرفين مصالحهما قلت في بداية حديثي أن السؤال الشامل الذي تنطوي تحته هذه القضايا والمشاكل هو السؤال المتصل بأسلوب تعايشنا مع غيرنا فكما اكتشفنا بعد الاستقلال أن العيش مع الشقيق في البيت الواحد أو في بيتين متجاورين ليس بالأمر السهل كذلك كان علينا أن نكتشف أن انتهاء الاستعمار والسيطرة الأجنبية المباشرة لا يعني بالضرورة أننا سنعيش ونتعايش مع الشعوب والأمم الأخرى في وئام دون مشاكل ولا تعقيدات والحقيقة أن الاستقلال السياسي لا يفعل أكثر من إعطائنا فرصة لممارسة مسؤوليتنا كأعضاء راشدين أحرار في المجتمع الدولي والتحدي الكبير هنا أن نكتشف سبيلنا إلى حماية أراضينا وصيانة أمتنا

والدفاع عن مقدساتنا ومبادئنا وابتكار أساليب التعاون البناء مع غيرنا ويبقى السؤال الثالث والأخير وهو ما يتعلق بمشروعنا الحضاري الذي بفضله نريد أن نحتل مكاننا تحت الشمس ونبني لأنفسنا كياناً ولأبنائنا وأحفادنا مستقبلا وهو سؤال لن أحاول الرد عليه لأسباب لا تحتاج إلى شرح فهو حصيلة الأسئلة الأخرى ونتيجتها هي قضية القضايا.■

المكانة الاجتماعية للتعليم في روايات نجيب محفوظ

د . محسن خضر*

مقدمة :

تعني المكانة الاجتماعية social status الوضع الذي يشغله الشخص أو الأسرة أو الجماعة القرابية أو المؤسسة في النسق الاجتماعي بالنسبة للآخرين ، وقد يحدد هذا الوضع الحقوق والواجبات وأنواع السلوك والآخرين بما في ذلك طبيعة ومدى العلاقة بأشخاص آخرين لهم مكانات مختلفة (١) .

ويحاول هذا الفصل الكشف عن موقع المؤسسة التعليمية وقوة التعليم ذاته في المجتمع وبين المواطنين .

ومن الأمور المتفق عليها كون المؤسسة التعليمية نظاما فرعيا sub - system بين أنظمة فرعية وأخرى يتكون منها النسق الاجتماعي .

وثمة اتفاق آخر بين المدرسة الوظيفية والمدرسة على أهمية المؤسسة التعليمة في المجتمع ، ففي الأولى يعد التعليم إحدى الأدوات التي تساعد في استمرار القيم وتوارثها وذلك من خلال دورة في عملية التنشئة الاجتماعية ، ويحدد بارسونز أن الوظائف الاجتماعية للمدرسة تتركز في تربية الأجيال الناشئة على القيم السائدة في المجتمع ، كما أن للتعليم قيمة ثقافية اجتماعية مما يؤدي إلى مجتمع الجداره Merit ocaratic ، إلا أن المدرســة المادية ترى في التعليم إحدى أدوات استمرار هيمنة الطبقة الرأسمالية ، وأن التعليم أداة للتصنيف والارتقاء لإضفاء الشرعية على الأوضاع التي سبق تحديدها طبقيا ، ومن ثم تعكس الأوضاع الطبقية نفسها على النظم التعليمية ونتائجها ، من ثم يساعد التعليم النظام الرأسمالي على تأكيد شرعية التفاوت الاجتماعي ويسهم في تعميق التفاوت الاقتصادي في المجتمع مما ينعكس على فرص الحراك الرأسي (٢)

وسوف تناقش هذه المداخلة المكانة الاجتماعية للمؤسسة التعليمية سواء المدرسة أو الجامعة ، وذلك من خلال مناقشة القوة الاجتماعية للتعليم ومدى تأثيرها الاجتماعي ، كما يناقش الأبعاد الاجتماعية المتصلة بمهنة التعليم وممارسيها ومدى قبولها التقدير الاجتماعي .

كما يناقش تطور أجيال الجامعيين الخريجين من الجامعة المصرية ومدى مسؤوليتها عن اعداد المثقفين المصريين وذلك في النتاج الروائي المصري .

* باحث مصري

أولا : القوة الاجتماعية للتعليم والمعلمين :

ويطرح مفهوم القوة الاجتماعية للتعليم من وجهة نظر الباحث – أمرين : الأول مفهوم التعليم ووظيفته وفلسفته عند الجماهير ، والثاني الإمكانية التي يقدمها التعليم للأفراد للصعود في السلم الاجتماعي سعيا نحو مستوى معيشي أفضل .

وكما تشير وثيقة دولية مهمة إلى الحق في التعليم باعتباره ليس مجرد أداة من أدوات التنمية الاقتصادية بل هو حق من الحقوق الأساسية والتي تحيل البشر من كائنات واقعة تحت رحمة الأحداث إلى أشخاص إيجابيين يصنعون تاريخهم بأنفسهم بل إن الحق في التعليم أصبح بشكل أداة لا غنى عنها لبقاء البشرية [٣]

ويعتقد بعض المفكرين أنه على الرغم من الاتفاق المحتمل بين الصفوة بصورة عامة على الأهداف المرتجاه من التعليم وطبيعتها فإنه يظل يوجد اختلاف يدور أساسا حول الأولويات لدى كل من صناع التعليم والمتعلمين ، إذ أن على الرغم من أن الصفوة السياسية لديها أهداف تحاول أن تفرضها بالقوة على النظام التعليمي إلا أن هذه السياسات ينبغي لها أن تنتقل من خلال الصفوة التعليمية والمعلمين والمحاضرين [٤] .

وثمة اختلاف في المدارس الفكرية حول أغراض المدرسة ، فيما يذهب التقليديون إلى أن المدرسة يجب أن تؤكد التراث والمعلومات والقيم بلا نقد أي أن المدارس وجدت كما يقول – Stasis لتعليم الصغار المعلومات الأساسية والقيم المحددة من قبل آخر ، وتتمثل صورتها في نقل العلل الاجتماعية إلى المتعلمين ، أما الراديكاليون فيرون أن المدرسة يجب أن توفر الحرية والإرشاد والنقد ، ورسالتها تقدمية تساعد الصغار على النمو كأشخاص كاملين . والمدرسة هي المكان المثالي لتزويد التلاميذ بالقدرة على نقد العلل الاجتماعية وتزويدهم بالفاعلية لتحسين المجتمع[٥] .

وتختلف أيضا السياسات التربوية المطبقة ، وبالتالي مدى تطبيق ديمقراطية التعليم باختلاف الأيديولوجية السياسية ، فالليبراليون المحافظون يهملون في سياستهم التعليمية التعليم المهني ويركزون على تنمية الشخصية ، أما البرجوازيون فيهتمون في سياستهم التعليمية بالبرامج المهنية والتعليم الفني ويعتبرون التعليم وسيلة لتحقيق الحراك الاجتماعي ، وفي حين يهتم الديمقراطيون بتوفير التعليم للجميع والتأكيد على ديمقراطية التعليم والمساواة فيه ، فإن النظام البروليتاري يركز على المساهمة والتشارك في جميع مراحل التعليم [٦] ويشير حامد عمار إلى أهمية «توظيف التعليم بمراحله المختلفة توظيفا اجتماعيا واعيا يؤثر ويتأثر بقضايا التنمية وأن هذا التوظيف في أدواره المختلفة وعوائده المتعددة لا بد أن يتلاءم في خطته مع استراتيجية المجتمع التي يقررها لتحقيق التنمية . كذلك فمن الضروري أيضا أن تتطور السياسات والبنى المجتمعية بما يتيح للتعليم العالي أن يحقق التوظيف الاجتماعي الأمثل سواء ارتبطت هذه السياسات بمجالات الاستخدام وسوق العمل والأجور أو بتشجيع البحوث العلمية والتطبيقات التكنولوجية أو ارتبطت بإتاحة مزيد من

ديمقراطية التعليم العالي في بنيته ومضمونه[٧] .

أدى إتاحة الفرصة لأبناء الفقراء ومتوسطي الحال في دخول المدارس والجامعة ، والاستفادة من مجانية التعليم إلى فتح أبواب جديدة للتقدم والصعود الاجتماعي ، كان له أثره في إعادة رسم الخريطة الاجتماعية وبالتالي الطلب على التعليم وخاصة التعليم الجامعي ، واستمرت هذه العلاقة التبادلية بين الجامعة والمجتمع في مصر حتى منتصف السبعينيات ، مما سمح لصعود أبناء الشعب في السلم الاجتماعي وبالتالي تنشيط عملية الحراك الاجتماعي ، وخاصة مع قيام القطاع العام وتبني خطط التنمية القومية ، وقبل أن ترتبك هذه العلاقة بعد سياسة الانفتاح الاقتصادي ،

(١) تصور رواية ، حضرة المحترم، لنجيب محفوظ علاقة التعليم بالتدرج الوظيفي ومن ثم الحراك الاجتماعي وهي رواية عن دولة الموظفين في المجتمع المصري ، ويعبر عنوانها عن فئة الموظفين دون غيرهم ، كما أن أهميتها التربوية تتمثل في تصويرها – أيضا – لعملية التعليم الذاتي والتعليم اللانظامي .

ولعل الرؤية النقدية تتوقف عند التيمة الأساسية في النص ، وهو شهوة الصعود المقدسة ، أو قانون لا مارك (البقاء للأصلح) ، فالبطل عثمان بيومي يسحق تحت قدميه كل عقبة تحول دون بلوغه قمة السلم الوظيفي وهو يسلك كل غاية ممكنة متأجل تحقيق هدفه في سلوك نفعي واضح ويتقدم حاملا شعلة بروميثيوس المقدسة : تحقيق المجد ، وانتزاع النجاح ، وشاهراً سلاحه الأوحد : إرادة مضاءة وعزيمة لا تعرف الكلل

يسأله مديره ذات يوم :

– إذن فما الهدف من الحياة في نظرك؟

فأجاب باعتزاز :

– الطريق المقدس

– وما هو الطريق المقدس ؟

– هو طريق المجد ، أو تحقيق الألوهية على الأرض فيتساءل حمزة بدهشة :

أتطمع حقا إلى سيادة الدنيا؟

– ليس ذلك بالدقة ، ولكن من كل موضع يوجد مركز إلهي هذه هي الخلافة الانسانية للإله على الأرض ما أن يسير في الطريق المقدس ، طريق المجد والسيادة والتفوق ، [٨] .

يحصل عثمان بيومي على البكالوريا ، التي وصل إليها بفضل المجانية إلا أنه لا يقنع بذلك، كان والده حوذيا ألحقه بمدارس الأوقاف ليتعلم بالمجان ، ويحصل على الابتدائية فالثانوية متمتعا بالمجانية ، قتل أخوه الأكبر – وكان شرطيا – في مظاهرة وماتت أخته بالتيفود ، ومات أخ ثالث له في السجن ، ثم لحقه الوالدان ومع أن بطلنا ينتمي إلى قاع المجتمع فإنه ملك إرادة جهنمية ، لا يلبث نجيب محفوظ أن يذكرنا بتيمته الأساسية بين الحين والحين ، وهو الطريق المقدس للبشرية مصداقا لخلافة الألوهيه ، وللإرادة الإنسانية قيمة عليا في ذاتها وكسبيل وحيد لعناق المجد ، وحيث تقرر المصائر بفضل الإرادات المتصارعة والقوى المجهولة ثم تتقدس في الأبدية ، لذلك فهو يؤمن نفسه بلا حدود ..

لكي يصل إلى حلمه الأوحد وهو بلوغ مركز المدير العام ، يضع وثيقة المجد الخاص به أو (الوصايا الثماني) لبلوغ حلمه المقدس .

«شعار للعمل والحياة»

١ – القيام بالواجب بدقة وأمانة.

٢ – دراسة اللائحة المالية التي يشار إليها كأنها كتاب مقدس.

٣ – الدرس للحصول على شهادة عليا ضمن الطلبة الذي يعملون من منازلهم

٤ – دراسة خاصة للغتين الانجليزية والفرنسية بالإضافة إلى العربية .

٥ – التزود بالثقافة العامة وبخاصة الثقافة المفيدة للموظف.

٦ – الإعلان بكل وسيلة مهذبة عن تديني وخلقي واجتهادي في عملي .

٧ – العمل على كسب ثقة الرؤساء ومحبتهم .

٨ – الاستفادة من الفرص المفيدة مع الاحتفاظ بالكرامة مثل مساعدة أدبية تقدم لذي شأن ، صداقة مفيدة ، زواج منفعة من شأنه تمهيد الطريق للتقدم [٩].

وتحليل خريطة التقدم السابقة يشير إلى أنها تضمن معايير أخلاقية (البند الأول والثالث) وأمور تنظيمية مساعدة (البنود الثاني والسابع والثامن) وأدوارا تعليمية (الثالث والرابع والخامس) ومن هذه البنود التعليمية ما هو تعليم نظامي (الدراسة الجامعيةللحصول على شهادة عليا بطريق الانتساب ، ودراسة لغات أجنبية ، والتثقيف الواسع)

وعثمان بيومي يبصر طريق الترقي المتاح أمام أبناء الشعب للوصول إلى وضع اجتماعي أفضل ومن خلال تدرج وظيفي رأسي يعززه التعليم – ولاسيما التعليم الجامعي – هو طريق الوظيفة الحكومية وهو مصعد مضمون وخاصة اذا عززته بعض الاستثناءات ، هناك طريقة سعيدة تبدأ من الدرجة الثامنة وتنتهي متألقة عند صاحب السعادة المدير العام . هذا هو المثل الأعلى المتاح لأبناء الشعب ولا مطمع لهم وراء ذلك . تلك هي سدرة المنتهى حيث تتجلى الرحمة الإلهية والكبرياء البشري . تأمله . أولى . مدير عام ، معجزاتها تتحقق في اثنين وثلاثين عاما وربما أكثر من ذلك ، [١٠].

وهو يتصف بانتهازية عظيمة تجعله يستفيد من كل رئيس أقصى استفادة ممكنة تساعده على تحقيق مخططه بدقة ، فعندما يلجأ إليه رئيسه السابق للاستدانة منه تنكر له . كما أن النساء اللائي عرفهن في حياته حاول أن يستفيد منهن بلا مقابل ، وتكرر الموقف مع قدرية وسنية وأصيلة وأنيسة وسيدة ، وهو لا يريد الاقتران إلا بزيجة تكون مصعدا لتحقيق خططه ويزمن عثمان بيومي بالتعليم المستمر : حيث ينكب على الثقافة الحرة متمثلة في الأدب والقراءة باللغات الأجنبية والترجمة وتاريخ سير العظماء ، ولكن ليس بقصد تنميته الثقافية وإنما بهدف نفعي يتمثل في مساعدته في عمله ومعاونة رؤساء ولفت الأنظار إلى ثقافته مما يعينه على الترقي .

وبالفعل أهله إتقانه للترجمة للترقية من الدرجة السابعة إلى الدرجة السادسة وليصبح مرجعا ومترجما معا .

نحن أمام انتهازي عظيم قابلناه قبل ذلك في شخصيات نجيب محفوظ كمحجوب عبدالدايم في «القاهرة الجديدة» ، وحسنين في « بداية ونهاية» وسرحان البحيري في «ميرامار»

وغيره(١١)

تتردد في الرواية فكرة نجيب محفوظ الأساسية : الحياة للأقوى ، وخلافة الإنسان للإله تتحقق من خلال هذه القوة ، وبلوغ المجد المنشود وإنما نزعة نيتشاوية قديمة تمجد الإنسان القوي السوبر مان وتهزأ بالضعيف ، وإنه يؤمن بأن الله خلق للإنسان القوة والمجد ، والحياة قوة ، والمحافظة عليها قوة ، والاستمرار فيها قوة ، فردوس الله لا يبلغ إلا بالقوة والنضال ، (١٢) ويضع المؤلف مثلثا لحياة بطله مكونا من العمل ، والثقافة ، والادخار ، إن بطله في سباق حاد مع الزمن من أجل تحقيق الطموح المجنون ، تغذية الشعلة المقدسة ، ونلمح نزعة وجودية في الرواية، فالآخرون هم الجحيم كما يقول سارتر ولكن الجحيم مصدره هنا ليس اختزال الحرية بل باعتبارهم عقبات تحول دون المنصب ، وهذا يكفي لاعتبارهم أعداء .

«الأعداء كثيرون ، يختفون وراء الابتسامات الخلابة والكلمات المعسولة . وفي طريقه يوجد وكيل إدارة ثالثة ، ووكيل آخر ثانية ، ومدير إدارة أولى . جميعهم أصدقاء أعداء كما تقتضي به إرادة الحياة الطاهرة القاسية» (١٣).

وفي مثل هذا العالم ، لا يوجد مكان لقيم الحب والصداقة والزواج والواجب الإنساني والجنس لأنها قوة معطلة عن بلوغ نهاية المضمار، وهو لن يسمح لقوة أن تقتله إلا الموت نفسه باعتباره سرا من أسرار الله مثل مجده الملهم ، بل إنه لا يتورع عن الزواج ببغي عاشرها سنوات طويلة بعد فشله في التوصل إلى زيجة مناسبة تدفعه لأعلى ، وشجعه على ذلك الخمسمائة جنيها التي ادخرتها من بغائها الطويل ونلاحظ أن علاقته النسائية تتازعها باستمرار الليبدو الفرويدي : الموت والجنس ، المتعة والقوة مقابل الزمن الوحشي .

ويورد نجيب محفوظ فقرة عن الوظيفة في مصر(١٤) . نشعر أنه يريد أن يهتف بها منذ بداية الرواية ، فالرواية عن عالم الوظيفة الحكومية ودور التعليم في الوظيفة ، وتدرج هذا التابو المقدس في الثقافة المصرية ، والعوامل الاجتماعية التي تحكم التدرج فيه وخاصة الوساطات والظهير الاجتماعي والتعليم ، فالبطل رغم همته العالية وانطلاقه الجموح يفاجأ مرتين بتخطيه في الترقية لصالح شخص آخر أقل كفاءة ولكنه يمت بصلة قرابة لمسؤول.

يقول نجيب محفوظ على لسان عثمان بيومي حول « دولة الموظفين» في مصر : «وقال لنفسه أيضا أن الموظف مضمون غامض لم يفهم على وجهه الصحيح بعد في تاريخ الحضارة . أن يكون المثل الأعلى في البلدان الأخرى محاربا أو سياسيا أو تاجرا أو رجل صناعة أو بحارا فهو في مصر الموظف إن أول تعاليم أخلاقية حفظها التاريخ كانت وصاية من أب موظف متقاعد إلى ابن موظف ناشيء ، وفرعون نفسه لم يكن إلا موظفا معينا من قبل الآلهه من السماء وليحكم الوادي من خلال طقوس دينية وتعاليم إدارية ومالية وتنظيمية . ووادينا وادي فلاحين طيبة يحنون الهامات نحو أرض طيبة ولكن رؤوسهم ترتفع لدى انتظامهم في سلك الوظائف ، حينذاك يتطلعون إلى فوق ، إلى سلم الدرجات المتصاعد حتى أعتاب الإله في السماء، الوظيفة

خدمة وحق الكفاءة وواجب للضمير الحي وكبرياء الذات البشرية وعبادة الله خالق الكفاءة والضمير والكبرياء» [١٥].

بل إن بطله يقرر صراحة أن الدولة هي معبد الله على الأرض بقدر اجتهادنا فيها تقرر مكانتنا في الدنيا والآخرة.

وتكافؤ الفرص في الترقي مفتقد إلى حد ما، فلا يعاير بالتمييز العلمي متمثلاً في الشهادة الجامعية أو الاجتهاد في العمل أو كليهما كما يفترض، بل يحدث الإخلال بمبدأ تكافؤ الفرص حيث ينعكس التمايز الطبقي على الحراك المهني معتمداً على الواسطة والمحسوبية.

وتتعارض هذه الظاهرة مع نتائج الدراسات المنتمية للنظرة الوظيفية التي ترى أن التعليم يقدم فرصاً متساوية للأفراد في المجتمع مما يؤدي إلى خلق مجتمع الجدارة Meritocratic Society وهو المجتمع الذي يحقق فيه الأفراد من ذوي المؤهلات والخبرة المراكز ذات المكانة في العالم بقدراتهم وجهودهم وليس بسبب امتيازات موروثة وفقاً لمعايير الأسرة أو النسب العائلي. ومن خلال التكافؤ داخل المدرسة تتحول آليات المكانة من الأسرة إلى المدرسة وتتزايد إمكانيات تحقق حراك اجتماعي عن طريق تراجع المكانة الموروثة، والحصول على مكانة مكتسبة جديدة [١٦].

ورئيسه في العمل يصارحه عندما لم يرشح لوظيفة مدير الإدارة بعد خلوها من استحقاقه المهني له، وباعتباره وكيلاً للادارة:

« لا تراعي الشهادة والكفاءة وحدها عند الاختيار لها، ولكنه يضاف إليها المكانة الاجتماعية».

فيجيبه غاضباً: – ذلك كلام يصدق على الوكيل أو الوزير أما مدير الادارة المدير العام فلا يحرم منها أبناء الشعب، بذلك جرى العرف منذ أن جلا عنها الموظفون البريطانيون» [١٧].

وتجيء صرخة بطلنا إدانة للتمايز الطبقي في المجتمع، والإخلال بمبدأ تكافؤ الفرص في سوق العمل من خلال تحييد عوامل الكفاءة والارتكاز إلى مقاييس أخرى.

« أعرف ما يقال، ولا أنكره «الوساطة... القرابة... الحرفية.. كل أولئك وما أشنع، ولكن الكفاءة قيمة لا يمكن تجاهلها كذلك، حتى أصحاب المراكز من غير ذوي الكفاءة يجدون أنفسهم في حاجة إلى من يغطي عجزهم من الأكفاء الحقيقيين» [١٨].

وهو ما يشير إلى اختلال تحقيق العدالة المهنية مرتبطة باختلال تحقيقها في المجتمع الكبير.

ويؤكد المؤلف عقم الحل الفردي، كما أكده من قبل في «زقاق المدق» و«بداية ونهاية» و«القاهرة الجديدة»، بعيداً عن الخلاص الجماعي، فبطله يعجز عن الإنجاب، وحلمه المقدس في تبوّء منصب المدير العام يتلاشى بسبب عجزه الصحي، وهكذا سقطت أحلامه بسقوط منطق أفكاره، لأنه توصل إلى حقيقة طريق الخلاص، وهو الخلاص الجماعي بعد فوات الأوان، حيث يسمع أحاديث زملائه تشير إلى هذا الطريق الآخر الذي لم يعرفه، وما يدري إلا وهم يتكلمون في السياسة حكت أذنيه مرة أخرى الصراعات المضطربة برموزها الرنانة: الحرية

.. الديمقراطية ... الشعب .. الجماهير الكادحة ... المذاهب الثورية ... البذور الراسخة عن ثورات الفذ ... وقال لنفسه إن الفرد ينوء بآماله أفلا يكفيه ذلك ، ولكنهم يؤمنون بأن آمال الفرد رهينة بأحلامهم الثورية ... حسن أي ثورة تضمن له الشفاء وإنجاب الذرية وتحقيق كلمة الله في الدولة المقدسة » [19].

(٢) – أما في « يوم قتل الزعيم [20] لنجيب محفوظ فنحن أمام وضع مختلف ، ملكية الدولة لوسائل الإنتاج الأساسية وتطويرها وتحديثها ، والقضاء على الاستغلال الجماعي والتباين الطبقي ، والعمل على توفير الحاجات الأساسية للجماهير ، وسوف يؤدي هذا كله إلى نشر التعليم وإلى زيادة نصيب الطبقات العاملة والفقيرة منه» [21] .

ويؤكد البعض الآخر بشدة على المعنى السابق بحيث أن «العمل في ظل واقع اختلال تكافؤ الفرص التعليمية لا يمكّن الفئة غير المميزة اجتماعيا من أن تصل إلى القدرات العقلية والمعرفية الابتكارية والتي وصلت اليها الفئات المميزة اجتماعيا ، ومن ثم تبرز الحاجة لإصرار المدرسة على موقفها من تغيير المناهج والوسائل التعليمية والعاملين بها من مدرسين وإداريين بصورة تمكنهم من مواجهة المسؤولية» [22] .

قدمت روايات نجيب محفوظ في مرحلة الواقعية النقدية ترجمة أمينة لانعكاس الظلم الاجتماعي وغياب العدل الاجتماعي على ما تصل اليه الطبقات الفقيرة من فرص التعليم ، ولا تخلو روايات هذه المرحلة من معالجة مباشرة وغير مباشرة لهذه القضية ، وما يتصل بها من عناصر ، وذلك في الفترة الممتدة من العشرينيات وحتى نهاية الأربعينيات .

١ – وفي رواية « القاهرة الجديدة » لنجيب محفوظ [23] يلقي الظلم الاجتماعي – من خلال معاناة الطبقات الكادحة في حياتها – بظلاله القاتمة على تعليم أبناء الفقراء ، وبينها ينتسب أبطالها إلى مدرسة الحقوق العليا ، إلا أنهم يختلفون في قدرتهم على تأمين نفقات الدراسة .

وتمثل شخصية محجوب عبدالدائم نمطا فريدا بينهم ، فهو الابن الأوحد لأبوين طيبين جاهلين ، يعمل الأب كاتبا بشركة يونانية مما يمكنه من الإنفاق على تعليم ابنه بالجامعة بالكاد، إلا أن مرضه المفاجىء الذي أصابه بالشلل يهدد حياة الابن الذي كان يستعد للتخرج من كلية الحقوق في عامه الأخير ، ويكشف مرض والد محجوب وما يترتب عليه من تهديده لمستقبل الابن – لعجزه عن تأمين مصروفات الدراسة – عن مدى تأثر تكافؤ الفرص التعليمية بين الطلاب بالأوضاع الطبقية في المجتمع ، وإلى أي حد يعكس المستوى الاقتصادي الاجتماعي لآباء الطلاب قدرة متفاوتة على استمرار التنافس العلمي والاستمرار فيه .

يخاطبه أبوه من فوق فراش مرضه ،

« اصغ إليّ يا بني ، لن أعود إلى عملي بالشركة ، هذه هي الحقيقة فماذا ترى » فازداد صدر محجوب انقباضا ، ولزم الصمت في انتظار النطق بالحكم ، فاستدرك الرجل .

– ربما منحتني الشركة مكافأة صغيرة ، ستفقد لا ريب بل مضي أشهر قلائل ، بل المؤكد أنه لن يبقى منها شيء بعد ثلاثة أو أربعة أشهر

على الأكثر ولكن لن أعدم نصيرا يجدلك وظيفة تنهض بنا جميعا فقال محجوب بتوسل ، وقد نطقت عيناه بالأمل والقنوط :

– الامتحان يا أبي على الأبواب ، نحن في يناير وهو في مايو ، أما إذا وظفت الآن فسأعد كحامل البكالوريا، وفي ذلك ضياع لمستقبلي عظيم ، فقال الأب بحزن :

– أعلم ذلك ولكن ما الحيلة ؟ أخاف أن تتعرض للفضيحة أو تهلك جوعا .

فقال الشاب بتوسل حار ، وبصوت مليء حماسا وقوة .

– أربعة أشهر ، أربعة أشهر فقط بيني وبين ثمرة كد خمسة عشر عاما ... أمهلني قليلا يا أبي ، ستكفينا المكافأة ، حتى أنهض على قدمي ، لن نجوع، ولن نتعرض للفضيحة بإذن الله..

– وماذا يكون من أمرنا إذا أخطأ تقديرك ، إذا خاب سعيك لا قدر الله ، إن حياتنا بيديك .

فقال محجوب وهو يعض بنواجذه على أهداب الأمل ، أنت لا تدري يا أبي كيف سيكون اجتهادي ، لن يحول بيني وبين النجاح حائل ثم يسأله أبوه :

– تستطيع أن تعيش بجنيه واحد في الشهر؟ جنيه واحد ! وما يساوي إيجار حجرة بدار الطلبة؟

رباه الأمس ضاقت به الدنيا ونفقته بثلاثة جنيهات ، فماذا هو صانع غدا بجنيه واحد ؟

●ولم يمهله الرجل طويلا ، فاستدرك قائلا :

– لا حيلة لي والخيار بين يديك

هل يملك خيارا حقا ، كلا ، إن أباه مكره ، وما عليه إلا الإذعان والتسليم ، قال :

– لتكن مشيئتك [٢٤] .

وهكذا يضطر محجوب أن يحيا حياة متقشفة بجنيه في الشهر ، يدفع سكنا منها أربعين قرشا ثم يتبقى له ستون قرشا معدل قرشين في اليوم للغذاء والغاز والغسل والحلاقة ، وتبلغ أزمته أشدها حين تطالبه الكلية باقتناء كتاب اللاتيني فيسقط من عياه ، ولم يجد من ثمنه وهو خمسة وعشرون قرشاً مليما واحدا ، ومضى يتسول ثمن الكتاب من معارفه وزملائه حتى اقتناه بعد أن زادته هذه التجربة حنقا ، كانت أحلامه لا توقفها السماوات وزادها الجوع ، ذلك الجوع الذي جعل من دراسته كفاحا مريرا ومن لياليه عذابا أليما وكتاب اللاتيني تبأ له كيف يحصل على النقود» [٢٥] .

نحن أمام شخصية دمرها الفقر منذ البداية ، ومع أنه ظل يواصل تعليمه بمشقة وتخرج من الجامعة الا أن فترة الحرمان والفقر زادته نقمة على المجتمع ، وحيث يلعب الاختلال الاجتماعي دوره في المزيد من تشويه شخصيته فيصرخ في محنته أثناء محاولة تدبير ثمن كتاب اللاتيني ، سيدفع العلم ثمن هذه الآلام» .

وبعد التخرج يفشل محجوب عبدالدايم في العثور على وظيفة ، ويصف بطالة أمثاله من المتعلمين – وهي ظاهرة كانت شديدة الوطأة في المجتمع المصري في ذلك الوقت – فيقول «الشهادة بغير شفاعة أرخص من ورق اللعب» مشيرا إلى قصر الوظائف على أبناء ومعارف الكبار والأغنياء ، بل تدفعه السخرية لنشر إعلان في الجريدة نصه ، شاب في الرابعة والعشرين ليسانسيه ، طوع أمر كل رذيلة ، عن طيب

خاطر يبذل كرامته وعفته وضميره نظير إشباع طموحه، (٣٦) فقد سحقه الظلم الاجتماعي، وتكلفة التعليم الجماعي، وعجزه عن مجاراتها حتى سقط قبل أن يسقط بالفعل.

وبينما ينجح زملاؤه في تدبير أمورهم بسبب تفوقهم العلمي لصلاتهم الحزبية يعجز محجوب عن إيجاد وظيفة، هذا المستوى إخلال آخر لمبدأ تكافؤ الفرص التعليمية، وهو المساواة في النتائج Outcomes، فمحجوب كاد ينقطع عن دراسته لعجز والده الصحي، وحيث يلعب الفقر دورا حاسما في تحديد الفرص التعليمية أثناء الدراسة، وحيث يتسرب أبناء الفقراء من المدرسة أو الجامعة بسبب عجزهم عن مجاراة نفقاتها من ناحية، ولكون الفقر والحاجة تشكل عاملا ضاغطا يعمل على طرد هؤلاء من المؤسسة التعليمية للمساهمة في نفقات الأسرة.

ويواجه محجوب مأساته بمفرده، فلا سند له ولا واسطة، ويقف مواجها شبح البطالة، محجوب عبدالدايم وحده أدركه الجزع، أما شغله الشاغل فهو إتقاء الموت جوعا أو هي وظيفة توفر له الرغيف، وإذا أخفق في الحصول على وظيفة، فالجوع لن يتهدده وحده هذه المرة، ولكن يتهدد والديه معه، وهو لا يشفق عليهما بقدر ما يشفق من مضايقتهما له، فما العمل؟. كان في الحقيقة بلا معين، والحكومة لا يدخلها أحد بلا معين، (٣٧).

ويسمع من موظف المستخدمين في مكتبة الجامعة التي سعى للعمل بها ما يؤكد طبقية المجتمع:

، اسمع يا بني! تناس مؤهلاتك ولا تضع ثمن طلب الاستخدام، المسألة لا تعدو كلمة واحدة ولا كلمة غيرها: هل لديك شفيع؟ ألنت قريب أحد ما يهمهم الأمر؟،.

وتزداد الضغوط على محجوب، إن غياب العدالة الاجتماعية في المجتمع تمتد بآثارها من مجرد القدرة على الاستمرار في الدراسة إلى حق الطبقة الفقيرة في ولوج المصعد الاجتماعي نحو مستوى معيشي أفضل عن طريق التعليم وبالأخص الجامعي ولا يجد محجوب في النهاية - مع تكوينه الخلقي المشوه بطبيعته - الا أن يتزوج عشيقه وكيل الوزارة ويوافق على استمرار العلاقة المحرمة بين زوجته والوكيل (الذي يصبح وزيرا فيما بعد) مقابل أن يمنح الوظيفة المنشودة في وزارة المعارف.

ولا تنسينا إدانة شخصية محجوب المنحلة والانتهازية مسؤولية المجتمع عن مأساته أيضا، الفساد يرتع في كل مكان، والتمايز الطبقي يطرد أبناء الفقراء من المنافسة سواء في التعليم أو سوق العمل.

يصف محجوب مجتمع الثلاثينيات في مصر: الحكومة أي الأغنياء أو الأسر والحكومة أسرة واحدة. الوزراء يعينون الوكلاء من الأقارب والوكلاء يختارون المديرين من الأقارب المديرون ينتخبون الرؤساء من الأقارب، والأقارب، حتى الخدم يختارون من خدم البيوت الكبيرة فالحكومة أسرة واحدة، أو طبقة واحدة متعددة الأسر وهي حقيقة بأن تضحي بمصلحة الشعب إذا تعارضت مع مصلحتها والبرلمان،؟

قال محجوب مبتسما بخبث:

النائب الذي ينفق مئات الجنيهات قبل أن

ينتخب لا يمكن أن يمثل الشعب الفقير ، والبرلمان في ذلك شأنه شأن المؤسسات الأخرى.(٢٨)

وحري بنا أن نتوقف لنفسر مسؤولية الأوضاع الاجتماعية عن نسف مبدأ تكافؤ الفرص عامة والتعليمية خاصة ، فمحجوب مثل آلاف المصريين في ذلك الوقت الذين تراصوا فوق مقاعد البطالة بحثا عن فرصة عمل ، فقد استأثر خريجو المدارس الأجنبية بالفرص الأفضل في سوق العمل الخاص مما يجعل الفرصة أمام أبناء الشعب تضيق وتقتصر على الوظيفة الحكومية ، وبالتالي على شيوع ظاهرة البطالة بين المتعلمين ، ففي دراسة عن دور التعليم عن ازدياد ظاهرة البطالة في الثلاثينيات في مصر قام بها أحمد الكدواني وإسماعيل الباني ومحمد عبدالواحد خلاف بينت الطبقات الاجتماعية المختلفة ويذهب يونغ إلى أن معيار نجاح المنهج التربوي وطرق الصنايع ١٥٠٠ خريجا ، ومن متخرجي مدارس الزراعة المتوسطة نحو ٣٠٠ ، ومن متخرجي مدرسة المعلمين العليا الأدبية ٤٠٠ خريجا ، ومن متخرجي دار العلوم ٢٥٠ خريجا ، ومن متخرجي الطب البيطري ٦٠ خريجا تقريبا في نفس المدة ، من متخرجي الطب والحقوق والهندسة والأزهر الألوف وعشرات الألوف من أنهوا الثانوية والابتدائية (٢١) تؤكد عديد من الدراسات على تفاوت الفرص التعليمية بين أن عدد العاطلين من معلمي المدارس الأولية بلغ ٢٤٠٠ مدرسا ومن متخرجي مدرسة التدريس والتقويم واتساع المعرفة والمعلومات في المدرسة تعد متغيرات تابعة لمتغير آخر مستقل هو توزيع النجاح والفشل في المميزات الاجتماعية لنجاح وفشل المجموعات المختلفة في المجتمع (٣٠) .

ويبين كومز استنادا إلى نتائج عدة دراسات إفريقية أن الأطفال الذين يشغل آباؤهم قاع التدرج الاجتماعي الاقتصادي لا يميلون إلى اللجوء أو الحصول على فرصة الالتحاق بالإمكانيات التعليمية المتاحة بالدرجة التي يمثلها أطفال الأسر التي تحتل مكانة القمة أو المكانة الوسطى في هذا التدرج ، ومن الناحية النفسية فبعض هؤلاء قد تحيطهم اتجاهات تنتقص من تقدير الذات (٣١) .

٢- أما رواية : « بداية ونهاية » (٣٢) لنجيب محفوظ أيضا ، فهي أكثر رواياته بعد الثلاثية تمثيلا لفنه ومذهبه الأدبي ، وقدرته على تصوير قطاع صغير من المجتمع ينتمي إلى الطبقة المتوسطة الصغرى ، وهي أزمة هذه الطبقة ، وبالتالي أزمة المجتمع الذي يحكمه نظام اقتصادي واجتماعي رأسمالي شبه إقطاعي ، يؤثر في السلوك الإنساني للشخصيات ويقف وراء هزيمة أبطاله واستسلامهم لمصائرهم الأليمة .

وتصور الرواية حياة أسرة مات عائلها الفقير ، فعاشت حياة الضنك والتقشف ، وانحرف الابن الأكبر ، واضطر الابن الأوسط للتوقف عن التعليم كي يحصل على وظيفة ليعول أسرته ، أما الابن الأصغر والانتهازي فينجح في إكمال تعليمه ، والالتحاق بالكلية الحربية ليتخرج ضابطا ، وذلك بفضل مساعدة أخيه تاجر المخدرات وأخته التي اضطرت لامتهان الخياطة لتساعد في الإنفاق على أسرتها .

ولأن هذه الشخصيات تحمل بذور فنائها الاجتماعي داخلها ، ففي لحظات ينهار كل شيء يسقط الابن المهرب في قبضة الشرطة ، وتضبط «نفيسة» الابنه في شقة دعارة مما يجبر أخاها – الأصغر– «حسنين) الضابط على دفعها للانتحار عقابا لها ، ثم يشعر هو الآخر بالهوان والهزيمة وتأنيب الضمير فينتحر وراءها .

إنّ حسنين يخاطب نفسه في ختام الرواية :

« قضي عليّ . كنا جميعا فريسة للشقاء فما كان ينبغي لأحدنا أن يعين الشقاء على أخيه ماذا فعلت ؟ إنه اليأس الذي فعل ، ولكني قضيت عليها بالعقاب الصارم ، أي حين انحزت لنفسي ، أحقا أني الثائر لشرف أسرتنا ؟ إني شر الأسرة جميعا. حقيقة يعرفها الجميع ، وإذا كانت الدنيا قبيحة ، فأن نفسي أقبح منها ، ما حوت في نفسي الا تمنيات الدمار لمن حولي فكيف أبحث لنفسي أن أكون قاضيا وأنا رأس المجرمين لقد قضي عليّ، طالما أحببت أن أمحو الماضي ، ولكن الماضي التهم الحاضر ، ولم يكن الماضي المخيف إلا نفسي ، لماذا أواصل الحياة بهذه الأعباء ؟ لا أستطيع ، كان ينبغي أن أحب الحياة إلى النهاية ، ومهما يكن من أمر ، ولكن في طبيعتنا خطأ جوهري لا أدريه (٣٣) .

ولكن المؤلف سرعان ما يضع أيدينا على هذا الخطأ الجوهري الكامن في المجتمع الكبير ، فالارتباط وثيق بين ظاهرة الطبقية وسوء توزيع الدخل القومي والذي تستأثر به أقلية على حساب الأغلبية وتنعكس هذه العلاقة على التعليم وحظوظ أبناء الفقراء منه .

يهتف حسين ، يا للعجب إن مصر تأكل بنيها بلا رحمة ، ومع هذا يقال عنا إننا شعب راض ، هذا لعمري منتهي البؤس . أجل غاية البؤس أن تكون بائسا وراضيا ، هو الموت نفسه ، لولا الفقر لواصلت تعليمي هل في ذلك شك؟ الجاه والحظ والمهن المحترمة في بلدنا هذا وراثية . لست حاقدا ولكني حزين على نفسي وعلى الملايين ، لست فردا ولكننا أمة مظلومة» (٣٤)

إن هذه العلاقة التي يسميها بيير بردوو وباتسيرون « إعادة الانتاج» Reproduction أي أن المجتمع يعيد إنتاج علاقاته الطبقية السائدة من خلال التعليم ، ويتفق وعي المؤلف بهذه العلاقة مع نتائج الكثير من الدراسات حول حظوظ الفقراء من التعليم ، فالنسبة الأكبر من الطلبة الذين ينتمون لآباء من غير العمال يشكلون ٤٨ ٪ من أماكن التعليم العالي مقابل ٣٢ ٪ من الأماكن يدخلها أبناء العمل و١٦ ٪ لأبناء الفلاحين ، وفي الاتحاد السوفيتي في سفردلوف يكمل أبناء الطبقات غير العاملة في المعهد الطبي والمعهد البولتكنيكي أما الطلاب المنتمون لمستوى اقتصادي اجتماعي أقل فليلتحقون بكليات الزراعة ومؤسسة التعدين ، وفي حين يدرس أبناء غير العمال نهارا يدرس أبناء العمال ليلاً (٣٥). ■

الهوامش

(١) مجموعة مؤلفين : المرجع في مصطلحات العلوم الاجتماعية دار المعرفة الجامعية ، الاسكندرية ١٩٨٧ ، ص ٤٤ .

(٢) راجع هذه المناقشات في : سعد الدين ابراهيم (محرر) : مستقبل النظام العالمي وتجارب تطوير التعليم ، مرجع سابق (الباب الأول)

(٣) اليونسكو : إعلان المؤتمر الدولي الرابع التعليمي الكبار ، باريس ، مارس ١٩٨٥

(4) Young Michael : Knowledge and Control, Colli er Macmillan, London 1971.

(5) Frank O.Besay & J ack L. Nalson : th foundatpns of Education: tasis and : hange, Radon House, New Yprk, 1988 o23
(6) Young, Michael : PO. cit, P29
حامد عمار : في بناء الانسان العربي ، دار المعرفة الجامعية ، الاسكندرية ١٩٨٩ صـ ٣١٣
(٧) نجيب محفوظ : حضرة المحترم ، مكتبة مصر ، القاهرة ١٩٧٥ .
(٨) الرواية صـ ١٤ ، ١٥
(٩) الرواية صـ ١٠
(١٠) يرى رشيد العاني أن عثمان بيومي هو بمعني بعث جديد لسعيد مهران في (اللص والكلاب) ولكنه بعث يدل على أنه لم يتعلم شيئا من حياته السابقة ، فكلاهما يختار طريق الخلاص الفردي ، أما سعيد مهران فإنه يأخذ على عاتقه المفرد الانتقام من نظام فاسد ، في حين أن عثمان بيومي في «حضرة المحترم» يختار أن يتجاهل الفهم الكامل في أساس النظام الاجتماعي ويحاول أن يستفيد في شخصياته عن طريق التعاون مع مساوئه ويتضح موقف محفوظ الأخلاقي من هذين التمطين «العنف الفردي» من ناحية و«الانعزال التام» من ناحية أخرى في فشل كليهما في تحقيق أغراضه في نهايتها التعسة .
رشيد العاني : عالم نجيب محفوظ من خلال رواية ص ٣٨ .
(١١) الرواية صـ ٧٨
(١٢) الرواية صـ ١٠٠
(١٣) يلاحظ اندرية ميكيل أن شخصية الموظف أكثر الشخصيات ورودا عند نجيب محفوظ يليها شخصية التاجر ، فالمومس ، وأخيرا شخصية الطالب التي تأتي في قمة الشخصيات الرئيسية عنده
أندرية ميكيل : الفن الروائي عند نجيب محفوظ ، مرجع سابق صـ ١٠١
(١٤) الرواية ص ١٤٤ ، ١٤٥
(١٥) سعد الدين ابراهيم (وآخرون) مستقبل النظام العالمي وتجارب تطوير التعليم ، منتدى الفكر العربي (مشروع مستقبل التعليم في الوطن العربي ، عمان ١٩٨٩ ، ص ٤٢ ، ٤٠
(١٦) الرواية صـ ١٦٥
(١٦) الرواية صـ ١٦٥
(١٧) الرواية صـ ١٧٦
(١٨) الرواية صـ ٢٠١ ، ٢٠٢
(١٩) نجيب محفوظ : يوم قتل الزعيم ، مكتبة مصر د. ت ، ١٩٨٥
(٢٠) محمد نبيل نوفل : دراسات في الفكر التربوي المعاصر ، مكتبة الانجلو (وإن كان الباحث قد تراجع عن بعض من هذه الآراء ، وانحاز لنظرة فنية تؤمن بتضييق فرص التعليم لحل مشكلة بطالة المتعلمين) في تأملات حول العمالة والتعليم في العالم العربي ، مجلة دراسات تربوية ، جزء (٢٩) ، رابطة التربية الحديثة ، القاهرة ١٩٩٠ .
(12) Tescon, Charles. A . & Hurwitz Emannel : Educatipn fpr Whpm., po. cit, o 94.
(٢٢) نجيب محفوظ : القاهرة الجديدة ، مكتبة مصر ، القاهرة ١٩٨٤ (صدرت الطبعة الأولى ١٩٤٦)
(٢٣) الرواية ص ٣٨ : ٤٠
(٢٤) الرواية ص ٨٠
(٢٥) الرواية ص ٨١
(٢٦) الرواية ص ٧٩
(٢٧) الرواية ص ٤٥
(٢٨) سعد مرسي أحمد وسعيد إسماعيل على : تاريخ التربية والتعليم ، عالم الكتاب ، القاهرة ١٩٨٣ ص ٤٦٦ .
(29) Young MICHAEL : KNowledge And Contrpl op. cit, p 25
(٢٩) فيليب كومز: أزمة العالم في التعليم من منظور الثمانينات ، ترجمة محمد خيري حربي وآخرون، دار المريخ للنشر ، الرياض ١٩٨٧ ، ص ٢٩٩ .
(٣٠) نجيب محفوظ : بداية ونهاية ، مكتبة مصر ، ط ٤ القاهرة ١٩٦١ ، صدرت الطبعة الأولى سنة ١٩٨٤٨ بانظر ربط التعليم بالفقر في هذه الرواية في :
(سعيد إسماعيل على : المرح والتعليم في روايات نجيب محفوظ ، مجلة الهلال القاهرة ديسمبر ١٩٨٥) . وبالنسبة لحظوظ الفقراء من التعليم في الفترة التي تشير إليها الرواية ، يشير كلاباريد في تقديره أن عدد الأطفال المقيدين في المدارس الحكومية في مصر قد ارتفع بنسبة ١٨ ٪ وتضم هذه النسبة المدارس الأولية والابتدائية . وإن هذا الرقم يبدو صغيرا بالمقارنة بنسبة ٢١ ٪ في الصين ، ٥٢ ٪ في تركيا ، ٨٢ ٪ في روسيا ، وانخفضت نسبة الأناث في التعليم الأولي إلى ١٣,١ ٪ راجع تقرير كلاباريد ص ١٠٠ في : جوديث كوكران في : التربية في مصر ، ترجمة أحمد شفيق الخطيب ، د.ن ، القاهرة ١٩٨٩ ص ١٠٠
(٣١) الرواية ص ٣٨١
(٣٢) الرواية ص ١٩٩
(33) Fagerlind, Ingemar : Education And National Development, The Oer. gpmpn Text Bppk, cpay service, Stpckhplm, 1982, pp 246-248

هاجس التصويب في نقد المؤلفات الأدبية عند العرب في القرن التاسع عشر

د . عبدالمضليم رهيف خورشيد*

يمثل النصف الثاني من القرن التاسع عشر عند العرب خيوط الفجر الأولى بعد مصاحبة طويلة للظلام ، بكل مستوياته وأبعاده ، المعرفية، والاجتماعية ، والاقتصادية ،،، إلخ . وفي مرحلة المخاض للحديث هذه طبعت بعض الكتب الأدبية ، سواء أكانت هذه الكتب تحمل مؤهلات الكتاب الأدبي ، أم إنها اختيارات تراثية ، انطلقت من ذوق عصرها المتواضع في النصف الثاني من القرن التاسع عشر .

وفي هذه الحقبة من الزمن بدأت المجلات العربية بالظهور ، فأخذ بعض النقاد بنقد (*) تلك المؤلفات ونشروا ذلك النقد في وسائل الإيصال المتاحة آنذاك ، وقد مثلت المجلات وسيلة النشر المناسبة . سواء بتشجيع المجلات للنقاد على النقد، أو استثمار النقاد للأبواب التي خصصتها تلك المجلات لهذا الغرض المتمثل في نقد الكتب أو الاقتصاد على عرضها أو تقريظها.

وهذا البحث يحاول كشف ذلك الجهد النقدي المنصب على تلك المؤلفات الأدبية ، وقراءته في ضوء عصره . وتحليله بوصفه خطاباً نقدياً صادراً عن بنية معرفية لها مقوماتها وخصوصياتها ، التي أدت إلى ارتكاز ذلك النقد على نقطة واحدة تمثلت في ذلك الهاجس التصويبي الذي وسم نقد المرحلة بميسمه على الرغم من أن الدارس قد يجد أطروحات نقدية تنظيرية مختلفة عن الأطروحات الواردة في النقد التطبيقي ، الذي هو محور بحثنا هذا .

لا شك في أن سمة العصر الحديث – منذ بدايته – أنه عصر الاتصالات بكل آلياتها ووسائطها. وتمثل الصحف (مجلات وجرائد) إحدى أهم تلك الوسائط في القرن التاسع عشر . وقد اضطلعت الصحف بمهمة نشر المعارف المختلفة وتنوير العقول . حتى صار حجم انتشارها دليلا على رقي أمة من الأمم .

ومعلوم أن الأمة العربية عاشت عصور الرقي الحضاري وانتشار المعرفة بانتشار حركة التأليف إبان العصر العباسي ، وما تلاه من عصور لصيقة به . ثم قدر لهذه الأمة أن تتراجع لتتكفىء حضارياً . واستمر الحال كذلك حتى لاحت بوادر الاستفاقة في العصر الحديث ، وبدأت الأمة تتلمس طريقها إلى النور لتفهم أبعاد تلك الغيبوبة وما صاحبها من تداعيات أوصلتها

* باحث مصري

ينطلق من أكثر من منطلق ،، وأن يتجلى بأكثر من مستوى وبأكثر من آلية نقدية لأن مشروعية وجود الدراسة الأدبية إنما ينبع من حتمية احتوائها مضموناً ما تريد إيصاله . سواء أكان هذا المضمون معلومات لها سمة الخبرية الخالية من أي ابتكار أو تفرد للمؤلف، أم كانت أفكاراً متفردة. وهذا المضمون المطروح في الدراسة الأدبية لابد أنه حمل على وفق نظام تأليفي يؤدي إلى إيصال ذلك المضمون بترتيب معقول نابع من طبيعة الموضوع الكلي الذي يعالجه مضمون الدراسة . فضلا عن أن ذلك المضمون المطروح قد أنتج بآلية تفكير معينة مستندة إلى مرجعيات مختلفة . وهذا النظام بشقيه النظام التأليفي ونظام التفكير ، يؤلف ما يسمى بمنهج الدراسة الأدبية موضع النقد .

وهذا المضمون حمّله لغة . وهذه اللغة يمكن أن تكون قد أخفقت ، سواء في مرجعيتها المعيارية (صرفاً ونحواً...) أو دقتها التركيبية المفضية إلى أدبيّة تلك الدراسة بوصفها دراسة أدبية ينتظر منها مستوى معين من نكهة الأدبية .

ومن هنا صار مشروعاً للنقد – من حيث المبدأ – أن يخوض بحرية في هذه المسارات الثلاثة الرئيسية : المضمون ، المنهج ، اللغة .

غير أن مستويات خوض النقد في هذه المسارات متباينة أيضا ، فمن النقد ما يمكن أن يقف عند مستوى حدود المعلوماتية ، أي اقتصار دور النقد على تقديم معلومات سواء في مسار المضمون أو المنهج أو اللغة ، وربما في المسارات الثلاثة مجتمعة . أي أن دورة النقد لا تتعدى دائرة التصويب .

ومن النقد ما يتجاوز هذا المستوى المعلوماتي إلى مستوى أكثر أهمية ، يتمثل بتفاعل النقد مع كل مسارات التأليف الثلاثة أو بعضها بحثا عن شيء جديد ، أو إيحاء بجديد ، وهو – أي النقد – بهذا المستوى يكون عنصراً خلاقاً وكاشفاً لعوالم جديدة وآفاق جديدة في المضمون أو المنهج أو اللغة ، وصار يبحث فيما يمكن تطويره في مسار المضمون المنقود أو اللغة المنقودة والحلقات المعرفية لتلك المسارات لفتح آفاق جديدة لعالم التأليف .

والسؤال هنا هو : عند عتبة أي مستوى توقف التأليف الأدبي في القرن التاسع عشر ؟! إن استقراء المتاح من نقد التأليف الأدبي العربي في القرن التاسع عشر يكشف عن أن ذلك النقد لم يتمكن من تجاوز حدود النقد المعلوماتي سواء في مسار نقد المضمون أم مسار نقد المنهج ، أم في مسار النقد اللغوي . فنقد مجلة «المقتطف» مثلا – وهي من أهم المجلات آنذاك – لكتاب « لامية العرب» يصوب للمؤلف ضبطه مفردة «الأعلام» بالرفع في حين أن مجرى الكلام يحتم عليه ضبطها في حالة جرّ . وأن المؤلف أخطأ في ضبط مفردات الأبيات الشعرية التي أوردها في كتابه . والمؤلف أيضا نون بعض قواف ، حيث كان ينبغي ترك التنوين .وتصويبات أخرى لا تخرج عن كونها تصويبات صرفية أو نحوية أو دلالية . فالمؤلف : « قال معدي بن براق وصوابه عمر بن براق ، ونون القوافي والصواب ترك التنوين لأن القافية لا تنون ، وجعل الشث

والطباق علمي مكانين وهما إسما شجرين»[٨] . ولا يخرج الأمر عن سياق التصويب في حقل الأحكام إذا وضع الناقد قصيدة الشنفرى في الطبقة الثانية من شعراء العرب . ليصوب بذلك حكماً نقدياً أصدره المؤلف الذي ، عد هذه القصيدة من أفضل القصائد العربية»[٩] . فالنقد هنا خاضع لمنطق تصدير معلومات لغوية وتصويب أحكام نقدية .

ومن النماذج النقدية الأخرى ما قدمته مجلة «الهلال» نقداً لكتاب « أراجيز العرب» لمؤلفه الشيخ محمد توفيق البكري ، مقارنة إياه بكتاب «الحماسة» لأبي تمام الطائي . غير أن ذلك النقد لم يتجاوز عتبة تصويب المنهج التأليفي للكتاب . لأن المؤلف – في نظر المجلة – لم يرتب كتابه على هيئة أبواب ، كالمديح والرثاء ... إلخ . وإنه – أي المؤلف – لم يشفع التفسير اللغوي الذي أثبته بإيضاح تاريخي أو جغرافي أو أدبي .. وبهذا تكون المجلة قد أضاعت فرصة سانحة على طريق النقد المنتج ، لأنها بدأت بمنهج موازنة بين الكتاب المنقود «أراجيز العرب» وكتاب «الحماسة» لأبي تمام . إذ كان بالإمكان استثمار ذلك لإنتاج نقد معرفي بناء . في حين أن نقدها لم يثمر إلا عن معلوماتية مستقاة من منهج تأليفي تراثي . وهذه المعلوماتية صيغت بآلية تصويبية . فالمؤلف في نظر الناقد أخطأ في منهجه التأليفي ، والصواب – في نظر الناقد – أن يترسم منهج أبي تمام في حماسته.

أما مجلة « المقتطف» فقد أصدرت حكمها النقدي على هذا الكتاب . وجاء فيها : « فأخذنا نقلب الكتاب فتصفح الأرجوزة بعد الأرجوزة وننظر ما على أبياتها من الشرح (...) حتى أتينا على جانب كبير منه فأغلقناه آسفين على الوقت الثمين الذي أضاعه المؤلف في جمعه وتحريره لقلة نفعه» . [١١] .

وأعربت المجلة على رغبتها بأن يتولى أحد النقاد هذا الكتاب بالنقد الممحص فاستجاب محمد المويلحي لتلك الرغبة ، وشرع بذلك النقد [١٢] . فدار نقده في مسار نقد المنهج . فالمؤلف – بحسب ما يطرح الناقد – قد أهمل إسناد مروياته التراثية . إذ روى أن الرسول «صلى الله عليه وسلم» كان يحب سماع الشعر . إلا أنه لم يسند هذه الرواية ويحيلنا إلى مصدرها الذي اعتمد عليه . كما أن المؤلف فضل الرجز على أصناف الشعر الأخرى مستأنساً بما قاله أبو هريرة حين أنشده العجاج رجزا إذ قال : « كان النبي صلى الله عليه وسلم يعجبه نحو هذا من الشعر» . فرأى الناقد أن المؤلف قد استنتج من هذه الرواية ما لا يمكن أن تفضي إليه ، وحملها مالا تحمل . فقول الرسول «صلى الله عليه وسلم» لا يقصر الإعجاب على الرجز دون غيره فضلاً عن أن تصدر الإعجاب متأت من مضمون ذلك الشعر لا شكله الفني.

لذا راح الناقد يثبت في نقده مجموعة أدلة أشارت إلى أن العرب قد فضلت الشعر على الرجز وخلص إلى أن المؤلف لم يخطىء في منزلة الرجز عند العرب فحسب ، وإنما أشاع الخلل في الكتاب كله . إذ ، صدر جامع الأراجيز كتابه بقوله : (هذا الكتاب وضعناه في ذكر

المختار من أراجيز العرب وتفسير غريبها وشرح معانيها وتبين مقاصدها) . ومن يتصفح الكتاب يجد أن جامعه لم يستوف شيئا مما جاء في هذا القول وقد قصر كل التقصير عن الوصول إلى هذا البيان . وأشوى الغرض وأخطأ الإصابة،[13] . والمؤلف – بحسب رأي الناقد – لم ينهج في شرحه النهج المعقول . فهو لم يفهم القارىء – الغامض من معنى الأبيات وغريب المفردات . فكأنه يكتب تلغرافا صادرا من البيوت التجارية ، وقد يترك ألفاظا عسيرة الفهم ، قد ماتت دلالاتها لدى قراء القرن التاسع عشر . وقد يسهب في شرح ما هو واضح ولا يحتاج إلى كثير شرح وتوضيح . وهو في شرحه قد يستعين باجتزاء جمل من الشعر موضع الشرح لينقلها إلى الشرح نفسه فيستحيل شرحه بذلك إلى تشويش لفهم القارىء . فضلا عن أن المؤلف لم يبين للقارىء المناسبة التي قيلت فيها تلك الأراجيز الواردة في كتابه ، وأغفل أيضا التواريخ التي قيلت فيها تلك الأراجيز.[14]

ونقد المويلحي وإن كان يمثل النقطة الأقرب إلى تخوم النقد المعرفي في كل نقد التأليف العربي في القرن التاسع عشر – إلا أن هذا النقد في حقيقته مازال معلوماتيا ومازال بعيداً عن النقد المعرفي النابع من علاقة تخصيب النقد للتأليف. ونقد المويلحي مازال يدور في آلية التصويب ولا سيما التصويب في المسار المنهجي للتأليف . وإن السبب الذي جعل هذا النقد يتصدر نقد تلك الحقبة ، هو إتسامه بمجموعة من المؤهلات التي ساعدته على تخطي الشائع من نقد المرحلة . إذ اتسم نقد المويلحي بالتثبت والإستقصاء والإعتماد على الأمثلة الكثيرة ، واستناده إلى حيثيات معرفية في حكمه النقدي ، رافضا بذلك النقد الذي يلقى جزافاً . مثلما نقد صراحة ذلك التقريظ والثناء الذي يغدقه بعض المشتغلين بنقد التأليف على بعض المؤلفات ومؤلفيها . إذ رأى المويلحي أنها تضليل للقارىء فالتقاريظ التي أرفقها البكري مؤلف الكتاب المنقود فى نظر المويلحي لا ينبغي أن يلتفت إليها لأنها لا تعبر عما ، في الكتاب بل يصح معك أن تنقلها من كتاب إلى آخر إلى ما يشاء اله بعد رفع اسم الكتاب والمؤلف منها . وهي كما هي عليه لدينا اليوم مثل شهادة الفقر التي يسارع كل إنسان إلى التوقيع عليها لينال الأجر[15] .

ومن زاوية أخرى فإن نقد المويلحي الجريء هذا يكتسب أهمية مرحلية مضافة . هي كونه موجها إلى كتاب يكتسب مؤلفه أهمية اجتماعية بوصفه شيخ مشايخ الطرق الصوفية .

ولكن الذي يبدو هو أن المويلحي بالإضافة إلى جرأته الشخصية فقد استند إلى جراة مجلة المقتطف أيضا تلك المجلة التي تعد من أرقى المجلات العربية – آنذاك ، وأجرئها في الطرح النقدي . ولعل ما ينبغي أن يذكر هنا دليلا على ذلك ، أن مجلة المقتطف التي سبق لها أن نقدت هذا الكتاب قبل أن ينقده المويلحي تلقت من مؤلف الكتاب المنقود – البكري – مقالاً جاءت فيه مجموعة اعتراضات على نقد مجلة المقتطف لكتابه . فردت عليه المقتطف رداً حازماً وقوياً ، جاء فيه : « تقتضي آداب الإنتقاد أن من يعرض

كتابه للنقد لا يرد على ما يقال فيه من استحسان أو استهجان ، وإنما – يجوز له أن يرد على من يخطيء في فهم شيء من أقواله أو يحمله على غير المقصود منه . ورده حينئذ من قبيل التفسير والتوضيح ودفع الشبهات لا من قبيل المناظرة والمساجلة . لأن من يكلف غيره قراءة كتاب يبدي رأيه فيه ليس من كرم الأخلاق أن يناقش رأيه ويجازى جزاء سنمار »(١٦).

ومجلة المقتطف بذلك إنما تحدد معايير أخلاقية سليمة لتعامل المؤلف مع الناقد . فجرأة المقتطف لا تعني الخشونة في النقد ، بل الشدة والحزم حين تدعو إلى ذلك ضرورة ولاسيما ما يتعلق بجوانب كتدخل المؤلف في النقد الذي وجهته المجلة لكتابه . وإن كانت هذه الشدة قد مثلت سلبية في مرحلتها ولا سيما حين يتم التوغل في الشدة . إذ كانت المرحلة في حاجة إلى تأسيس جسور ثقة ودية بين الناقد والمؤلف . وليس في حاجة إلى تأسيس مساحات توعر بينهما . وهي في حاجة إلى نقد هادىء يؤسس لحوار يدفع بحركة التأليف إلى الأمام. وهذا جسدته المجلة نفسها في بعض نقدها ، مثل نقدها لكتاب «مفتاح الأفكار في النثر المختار» إذ اتسم ذلك النقد بالرشاقة والشفافية والابتعاد عن التوتر إذ جاء فيه: « ولنود لو أن حضرة الشيخ الفاضل مؤلف شمل هذا الكتاب حلاه بحلى أربع تزيد نفعه وتقرب شأوه من المجتبى : الأولى إسناد كل شذرة من شذوره لا بعضها إلى الكتاب الذي نقله عنه . والثانية ضبط بعض كلماته بالشكل وفصل جمله بالنقط . والثالثة طبع الشرح بحروف صغيرة تميزه عن المتن . والرابعة هي أجلها كلها الإكثار من الحواشي والشروح فإن هذه الشذور كثيرة الغوامض »(١٧).

واجترحت مجلة «الضياء» لنفسها طريقاً خاصاً لنقد كتاب « مجاني الأدب في حدائق العرب» لمؤلفه الأب لويس شيخو اليسوعي . إذ تلقت عدداً من الأسئلة من قرائها بشأن هذا الكتاب . وراحت تجيب عن تلك الأسئلة فتبين الأخطاء والتصحيفات ، وتصوب كل ذلك . ويبدو أن القراء استغلوا ميل المجلة إلى التشهير والتخطئة في نقدها فأسرفوا في الأسئلة .... فأحد قراء المجلة سأل عن فساد الوزن في الشطر الأول في الأبيات الواردة في الكتاب ، وهو :

وكأنما اللازورد مخرّم

بالخطّ في ورق السماء سطورا

فأجابت المجلة قائلة إن المسألة هذه من «غرائب المسائل بل طرائف النكات لأن الشاعر أراد «وكأن ماء اللازورد» فوصل الناسخ لفظة « ماء» بـ «كأن» فصارت « كأنما» ولما نقص الوزن بسقوط همزة «ماء» قطع المصحح همزة أل من « اللازورد» فعاد الوزن واللفظ جميعا ، وحينئذ فالبيت غلط ، وصواب في آن واحد . أي غلط في عين القارىء وصواب في أذن السامع ، وهو لغز لطيف»(١٨).

وأورد قارىء آخر مجموعة من الأسئلة يستفسر فيها عن عدد من المسائل التي تخص هذا الكتاب. منها أنه ورد في الجزء الرابع من الكتاب، نسبة بيتين من الشعر للبهاء زهير لم يجدهما السائل في ديوان الشاعر. فأجابت المجلة

بأنهما لزهير بن أبي سلمى وليس للبهاء زهير . وأضافت المجلة أنه وقع للمؤلف في هذين البيتين نادرة غريبة لا ندري كيف يقع مثل ذلك وهي أنه استبدل عجزي البيتين بعضهما ببعض [١٩] واسترسلت مجلة لضياء [٢٠] بالإجابة عن أسئلة القراء ، كاشفة عن ثراء معلوماتي في مخزون نقدها . ولاسيما في مساري النقد المضموني واللغوي . وفي نقدها المضموني لم تتجاوز المضامين الإخبارية . وهي – أي المجلة – تعتمد في كل نقدها على آلية التصويب أخطأ المؤلف في كذا والصواب كذا .. واسترسال المجلة بذلك النقد أوصل المؤلف – الأب لويس شيخو – إلى مرحلة ضاق فيها صدره ، فكتب في مجلته «المشرق» ردوداً طويلة على ذلك النقد ، مبيناً أن صاحب مجلة « الضياء» بتخطئته لمواضع كثيرة في كتابه لم يكن منصفا في إهمال حسنات الكتاب وتركيزه على السيئات واستلالها ، إذ «ظل يفتش عن العيب والنقص في كتابنا «مجاني الأدب» وليته أخذ طبعتنا الأخيرة ، وإنه – أي صاحب الضياء – يسكت عن الحسنات ويشهر السيئات ، وأن الكتاب كبير الحجم ووجود نحو عشرين تصحيفاً يعد نسبة ضئيلة إذا قيست بحجم كتاب يشتمل على أربعة آلاف صفحة ، وبأننا بينا لصاحب الضياء بأنه هو المخطىء في كثير مما ذكر في انتقاده . وبأن صاحب الضياء (إبراهيم اليازجي) أراد أن يتشفى بتخلية مجموعنا «مجاني الأدب».. لكننا نراه في انتقاده كحطاب ليل يخطىء كثيراً» [٢١] .

فهاجس التصويب كان أساً رئيساً نهض عليه خطاب نقد التأليف آنذاك وهذا الهاجس نفسه صار سمة رئيسة من سمات ذلك الخطاب .

وهاجس التصويب هذا وجدناه أحياناً يستحيل إلى هاجس «تخطئة» وهو بهذا يكون قد أسرف في سلبيته من جهة ، وخطورته على حركة التأليف من جهة أخرى . إذ أنتج أجواء مشحونة بالتوتر فصلت مواضع التحام النقد البريء بالتأليف ، لتخصيب التأليف . ثم أن هاجس « التخطئة» أفرز سلبيات مضافة تجسدت في تضخيم الأخطاء والتهكم والسخرية من المؤلف .. إلخ . فمثلاً نقد الناقد ثلاثة أبيات مختلة الوزن في الكتاب المنقود وعلّق عليها الناقد قائلا : « كذا نقلنا هذه الأبيات برسمها وانظر إلى أي بحر تردها أما ألفاظها فأكثرها فيما نظن من البحر الهندي » [٢٢] ، وعنوان مقالته النقدية نفسه يكشف شكلاً من أشكال خطابه النقدي التهكمي . إذ جاء جزءاً من نقده – بعنوان « عيّ الصمت أحسن من عيّ المنطق» في إشارة إلى ردود المؤلف على نقده ، إذ قال : « وددنا لحضرة الأب شيخو لو ثبت على ما وعد به أخيراً من أن يعيرنا سكوته ويمسك عن الكلام فيما نظهر من أغلاطه وإن كنا نود أن لا يفوتنا سماع أجوبته والتفكه بما يورد علينا من فنون احتجاجه» [٢٣] . ويبدو جليا – من خلال ما سبق ذكره من أمثلة – توتر خطاب نقد التأليف وحدّته . وهذا تمظهر في أشكال مختلفة ، في لغة ذلك الخطاب ، وفي إجراءات طرحه ، وفي تهكمه .. إلخ .. فأضيفت هذه العناصر إلى الهاجس الأساس لذلك النقد ، وهو هاجس التصويب للمؤلف . ذلك الهاجس

الذي تجاوز التصويب في أحيان كثيرة إلى هاجس ، تخطئة، فكأن لا هم للناقد سوى البحث عن أخطاء المؤلف وإظهارها.

وما كان أغنى الحياة الأدبية آنذاك عن هذا النوع من خطاب نقد التأليف التطبيقي السلبي ، لأنه دخل عنصراً مساهماً - بشكل أو بآخر - في تحجيم حركة التأليف الأدبي في مرحلة هي أحوج ما تكون إلى تشجيعها ، إذ شكلت تلك المرحلة بدايات التأليف الأدبي عند العرب في العصر الحديث .

وهذا ليس معناه أن المرحلة خلت خلواً تاماً في نقد هادىء أنيق يقف مبرزاً للجوانب الإيجابية من الكتاب المنقود ، ويقف عند سلبيات الكتاب ولكنه يقتصر على تلك السلبيات ، إذ ليس مسؤوليته مقتصرة على نبش الأخطاء الصغيرة والكبيرة ، وتجاهل مبدأ الجواز ومبدأ اختلاف الرأي .. إلخ فمن هذا النقد ما أوردته مجلة المقتطف نقداً لكتاب « فلسفة البلاغة» لجبر ضومط . إذ عرضت الكتاب في مقالة نقدية اتسمت بالدقة والشمول والإيجابية ، وخلصت إلى القول « هذه فلسفة البلاغة ، وهذا هو الكتاب الذي نود أن يدرس في كل المدارس وأن ينحو البيانيون نحوه في تأليف كتاب البيان» [٢٤]

ومثل هذا النقد نجده أيضا في نقد مجلة المقتطف لكتاب « المعين» لمؤلفه سعيد الشرتوني الذي تناول تعليم طرق الإنشاء وأساليب البلاغة [٢٥] . ولكنّ حجم هذا النقد الهادىء لا يشكل نسبة مهمة إزاء النسبة الكبيرة لذلك النقد المشحون بالسلبية . على الرغم من تأكيدنا على أهمية عنصر التصويب بذاته بوصفه مستوى من مستويات نشر المعلومة الصحيحة ، وهو بهذا الوصف عنصر إيجابي . ولكن سلبية التصويب تنبع حين يستحيل إلى هاجس ، هذا أولاً وحين يبالغ في هذا التصويب ثانياً . وحين ينزلق التصويب إلى التخطئة ثالثاً . ويمكن أن نقول أيضا أن التصويب بطبيعته وبوصفه إجراء نقدياً لإثارة مساحات من التوتر تفصل المؤلف عن الناقد ، لأن التصويب يحمل بين طياته بذور الاستفزاز .

(٢)

إن استقصاء النقد التطبيقي العربي للمؤلفات الأدبية في القرن التاسع عشر يكشف عن قلة ذلك النقد من حيث الكم . وإن فرز ذلك النقد ودراسة العوامل التي أدت إلى قلته ، يوقفنا على ثلاثة أسباب رئيسية ساهمت في أن يكون ذلك النقد بهذا الحجم .

فالسبب الأول يعود إلى شحة الكتب الأدبية العربية الصادرة آنذاك . والنقد إنما يقوم على الكتاب الأدبي فإذا شحت الكتب الأدبية الصادرة شح النقد القائم عليها . ففي تلك الحقبة كان الاهتمام العربي مركزاً على التأليف العلمي ونشره [٢٦] . سواء كان تأليفاً عربياً - وهو القليل جدا- أم ترجمة لمؤلفات أجنبية . إذ ساهمت المؤسسة التعليمية في توجيه التأليف من خلال منحها الأولوية للتأليف العلمي استجابة لحاجات منهجية تعليمية معاصرة تنسجم وروح النهضة . في حين استعاضت عن المؤلفات الأدبية الحديثة

بالمؤلفات الأدبية التراثية . مع رافد آخر وهو المؤلفات الحديثة القائمة على الجمع والتصنيف. وتصفّح المجلات الرئيسية التي كانت تصدر آنذاك يكشف عن ذلك بوضوح إذ يطالعنا عرضها المكثف ونقدها للكتب الطبية والعلمية الصادرة آنذاك والقائمة بمجملها على الترجمة ، بما في ذلك روايات أدبية مترجمة . ولكن لم يطالعنا – مثلاً – كتاب نقدي مترجم أو دراسة أدبية مترجمة .

فنشوء حركة التأليف في العصر الحديث كان نشوءاً مزدوجاً . إذا نشأ خطوطاً متوازية لا تطمح إلى التفاعل . وكأنها توسس لتشكيل رؤية عربية ملفقة . ففي الجانب العلمي كان الاقتصار على المؤلفات الغربية المترجمة ، وهذا هو الخط الأول المستقل . وأمّا في الجانب الأدبي فوجد خطان وهما اتوازيان أيضا . الأول المؤلفات الأدبية الإبداعية المترجمة والتى شكّلت الروايات والقصص مادتها الرئيسية . والخط الأدبي الثاني هو الاقتصار على العناية بنشر الموروث الأدبي العربي [٢٧] شعراً ونثراً ونقداً – وإن كانت تلك المؤلفات قليلة نسبياً إذا ما قورنت بالمؤلفات العلمية كما ذكرنا .

والسبب الثاني في شحة النقد التطبيقي يعود إلى الإشكالية المتعلقة بالتمويل ، والمتداخلة مع مسألة العدد الضئيل للنقاذ القادرين على النقد التطبيقي، ففي الوقت الذي نجد فيه عدد النقاد قليلاً فإننا نجد قدرة الصحف التمويلية لذلك النقد أقل . وقد أشار محرّر المقتطف إلي ذلك صراحة ، حين قال إن : «عدد القادرين على الانتقاد قليل جداً ولا نكاد نعرف واحدا منهم يؤجر قلمه له . والمال عند أصحاب الجرائد [*] العلمية والعربية غير موفر كما تعلمون»[٢٨] .

فالمشكلة إذا متداخلة مقسومة بين مسألةعدد النقاد وضعف القدرة التمويلية للصحف فالمردود المالي على المشتغل بنقد المؤلفات – بشكل عام – أقل من أن يكفيه للتفرغ لذلك النقد .

«فالكتاب الذي فيه ما ئتا صفحة لا يسهل على المنتقد أن يقرأه بالإمعان لإظهار حسناته وسيآته في أقل من أسبوعين فإذا انقطع عن كل أشغاله واقتصر على تلاوة الكتب وانتقادها لم يستطع أن ينقد أكثر من كتابين في الشهر»[٢٩] .

والسبب الثالث في قلة النقد التطبيقي آنذاك هو ضعف الوعي النقدي للقارىء والمؤلف . فآفاق وعي معظم القراء آنذاك لم تكن من السعة بحيث تتجاوز الفهم المسطح للعلاقة بين أهمية كتاب ما والنقد المنصب عليه . فقد يتصور القراء حينها أن ذلك الكتاب لا يستحق الاقتناء ، لأن ثمة نقد وقف على بعض سلبياته . مما كان يؤدي إلى كساد سوق الكتب وبالتالي إلحاق الضرر بالمؤلف. وهذا ينعكس على الحياة الأدبية بشكل عام . إذ يؤدي إلى انحسار حركة التأليف . لأن الناقد – ضمن هذه الرؤية – خصم للمؤلف ، والمؤلف سيىء الظن . لأنه بذلك – في نظر المؤلف – يؤلب القراء ضد المؤلف .

وضمن هذه التداعيات التي تحكم ثلاثية العلاقة بين القارىء والمؤلف والناقد تفضي في نهايتها إلى المواجهة الشخصية بين المؤلف والناقد . وكثيراً ما أدت هذه التداعيات إلى إحجام بعض

النقاد عن النقد في نهايات القرن التاسع عشر وقد سلط يعقوب صروف – وهو أحد النقاد المعنيين بنشر النقد أيضا – سلط الضوء على هذه المسألة بوضوح حيث قال : « طالما كانت النفس تحدثنا في نقد المؤلفات والمقالات جريا على عادة الجرائد والمجلات الأوروبية ونحن نمسكها عنه مخافة أن يضر فيقل عدد الراغبين في نشر العلوم ، وتكسد العلم بعد أخذها الرواج»[٣٠] .

وثمة ملاحظة طريفة تكشف المفارقة التي نحن بصدد تحديد أبعادها المتمثلة في علاقة التوتر بين المؤلف والناقد ، والتي ساهمت إلى حد كبير في تحجيم النقد من حيث الكم . إذ صدّرت مجلة المقتطف نقدها لكتاب «أراجيز العرب» ، قائلة : «فلما وقع نظرنا على كتاب أراجيز العرب الذي ألفه صاحب السماحة السيد محمد توفيق البكري شيخ المشايخ في القطر المصري قلنا هذا الكتاب يستحق الانتقاد لأن مؤلفه لم يؤلفه للاكتساب ولا هو ممن يخشى أن تعرض بضاعته للنقد»[٣١] .

ولا شك أن المؤلف ليس وحده المسؤول عن تلك العلاقة المتشنجة مع الناقد والتوجس من النقد فمسؤوليته تتأتى في جهة عدم احترامه لسلطة النقد في حين تتجسد مسؤولية القارىء في قلة وعيه النقدي وعدم فهمه لمهمة النقد ومغزاه .

ولكن مسؤولية الناقد في ذلك التوتر تتمثل في أنه كان محكوماً بهاجس تصيد أخطاء المؤلفين والتشهير بهم من خلال الانتقائية وتضخيم ما هو سلبي في الكتاب وتجاهل ما هو إيجابي فيه ... مما ساهم في إشاعة ذلك التوجس والتخوف الذي يساور المؤلف تجاه النقد المنصب على كتابه .

والخطاب النقدي بوجه عام يمكنه أن ينهض بأدوار خطيرة في كلا الاتجاهين ، السلبي والايجابي في نفس الوقت الذي يمكنه توجيه حركة التأليف ودفعها من خلال وعي ذلك الخطاب النقدي لمسؤوليته وتمييزه بين استراتيجية تلك المسؤولية وآنيتها .

فآنية المرحلة آنذاك والمتمثلة في كونها مرحلة بدايات تأسيس للتأليف الأدبي العربي المعاصر ونشره لم تكن تحتمل توتر ذلك الخطاب ، ولم تكن تحتمل انتقائية النقد ، ولم تكن تحتمل هيمنة هاجس التصويب الذي تحول في أحيان كثيرة إلى هاجس تخطئة ... لأن هذا من شأنه أن يؤدي إلى تحجيم التأليف الأدبي أو حتى ضموره ، فيما لو تعاضد هذا الأمر مع العوامل الأخرى مثل تشجيع نشر الكتب العلمية لأغراض تعليمية ، في حين يتم الاعتماد على المؤلفات التراثية في الحقل الأدبي ... وهذا هو الذي حصل في القرن التاسع عشر . فنقد التأليف لو نهض بدوره – آنذاك – بوعي شمولي لمرحلته لأعطى حركة التأليف الأدبي زخماً مضاعفاً . ولما اقتصر على إنتاج تصويبات جزئية هنا وهناك .. وإنما من خلال المساهمة الفاعلة مع حركة التأليف لإنتاج معرفي مستقبلي أوسع وأشمل . من خلال إقامة حوار هادىء مع التأليف وإقامة شراكة معرفية نبيلة مع المؤلف ، بدلاً من لعبة النقض والتسفيه التي مارسها النقد في القرن التاسع عشر . فالناقد ليس في حاجة إلى إثبات وجوده من خلال سحق المؤلف وإلغائه .■

الهوامش

(٠) معلوم أن مصطلح «نقد» المعاصر هو المصطلح البديل الذي تجاوز مصطلح «الانتقاد» الذي كان شائعاً في القرن التاسع عشر.

(١) ينظر : المقتطف وأثره في النهضة الشرقية – معيد شفير ، مجلة المقتطف : م ٦٩ (١٩٢٦م) ج ١ ، ص ٧ – ١٥ .

(٢) ينظر : تاريخ الصحافة العربية – الفيكونت فيليب دي طرازي ، بيروت ، المطبعة الأدبية ، ١٩١٣م : ٢:٥٦–٥٦

(٣) المصدر نفسه ٢ : ٥٤

(٤) ينظر : مجلة «الهلال» : م ١ (١٨٩٢م) ج ١ فاتحة الجزء الأول.

(٥) ينظر : مجلة «المشرق» : م١ (١٨٩٨م) ج ١ .

(٦) ينظر مجلة «الضياء» : م١ (١٩٨٩م) ج١ .

(٧) ينظر : تاريخ الصحافة العربية ٢ : ٢٠٦ . وينظر أيضاً تاريخ الصحافة العراقية – عبدالرزاق الحسني ، بغداد ، مطبعة الزهراء ، ط ١ ، ١٩٥٧م : ص ٢٥ . وينظر أيضاً : تاريخ الصحافة العربية نشأتها وتطورها – محمد صالحة وسميح أبو مغلي ، الأردن – عمان ، دار الكاتب العربي ، د.ت : ١٣٠ – ١٣٤ .

(٨) ينظر : لامية العرب ، مجلة المقتطف : م ٧ (١٨٨١م) ج٧ ص ٤١٦ – ٤١٧ .

(٩) المصدر : ص ٤١٧

(١٠) ينظر : باب التقريظ والانتقاد ، مجلة الهلال : م ٤ (١٨٩٥م) ج٦ ص ٢٣٨ – ٢٤٠ .

(١١) باب الهدايا والتقاريظ «كتاب أراجيز العرب» ، مجلة المقتطف : م ١٩ (١٨٩٥م) ج١١ ص ٨٥٦

(١٢) ينظر : باب المناظرة والمراسلة ، مجلة المقتطف م ١٥ (١٨٩٥م) ج١٢ ص ٩٣٨

(١٣) المصدر نفسه : ص ٩٣٨

(١٥) المصدر نفسه : ص ٩٣٨

(١٦) مجلة المقتطف : م ٣٠ (١٨٩٦م) ج١ ص ٥٠–٥١

(١٧) باب التقريظ والانتقاد «كتاب مفتاح الأفكار من النثر المختار» ، مجلة المقتطف م٢٢ (١٨٩٨م) ج٩ ص ٧٠٦–٧٠٧

(١٨) باب أسئلة وأجوبتها ، مجلة الضياء : م٢ (١٨٩٩م) ج٣ ص ٨٤–٨٥

(١٩) ينظر المصدر نفسه : ص ٨٦

(٢٠) ينظر : باب أسئلة وأجوبتها ، مجلة الضياء : م٣ (١٩٠٠م) ج٩ ص ٢٧٥ – ٢٧٧ ، ج١٠ ص ٣٠١ – ٣٠٨ ، ج١٢ ص ٣٦٨–٣٧٣ .

(٢١) باب شذرات ، انتقاد صاحب الضياء مجلة المشرق : م٢ (١٨٩٩م) ج٢٤ ص ١١٣٢ – ١١٣٣ . وينظر أبعاد تلك الردود وسجالها القائم على التخطئة والتصويب في باب شذرات : م٣ (١٩٠٠م) ج١ ص ٤٤

(٢٢) عي الصمت أحسن من عي المنطق ، مجلة الضياء م٢ (١٩٠٠م) ج١٠ ص ٣٠٨

(٢٣) المصدر نفسه : ٣٠٨

(٢٤) باب مطبوعات شرقية جديدة ، مجلة المشرق : م٢ (١٨٩٩م) ج ١٩ ص ٩٠٩

(٢٥) ينظر : باب التقريظ والانتقاد «كتاب المعين» ، مجلة المقتطف : م٢٤ (١٩٠٠م) ج١ ص ٧١ – ٧٢

(٢٦) ينظر : بالتقريظ والإنتقاد ، مجلة المقتطف : م ٨ (١٨٨٤م) ج ٨ ص ١٢ «نتائج الأقوال في أمر اصطناعية الأطفال» ، في في م٨ ج٧ ص ٤٤٨ ، مختصر علم الحساب ج٦ ص ٣٨٢ «مسميات عدد آلات المساحة وغيرها» وكثير من الكتب الأخرى الخاصة بمناح حياتية وعلمية مختلفة .

(٢٧) ينظر : باب التقريظ والانتقاد ، مجلة الهلال : كل أعداد المجلة الصادرة في القرن التاسع عشر.

(٠٠) لاتعني كلمة «الجرائد» ما تعنيه اليوم من تخصيص بنوع وشكل معروفين مميزين عن المجلات . بل اتخذها المحرر وصفاً للصحف (الجرائد والمجلات . بدليل أن حديثه كان يشمل مجلته ، «المقتطف» نفسها . ثم أن كلامه جاء إجابة لسؤال يتعلق بقلة النقد في المجلات عامة ، أورده أحد القراء.

(٢٨) بابا المناظرة والمراسلة «الانتقاد» ، مجلة المقتطف : م ٢٢ (١٨٩٨م) ج١ ص ٥٨

(٢٩) المصدر نفسه : ص ٥٧

(٣٠) الإنتقاد ، مجلة المقتطف : م١٢ (١٨٨٧م) ج٣ ص ١٦٩

(٣١) بابا الهدايا والتقاريظ «كتاب أراجيز العرب» مجلة المقتطف ، م ١٩ (١٨٩٥م) ج١١ ص ٨٥٦.

مصادر البحث

الكتب :

١ – تاريخ الصحافة العراقية : عبدالرزاق الحسني ، بغداد ، مطبعة الزهراء ، ط ١ ، ١٩٥٧م.

٢ – تاريخ الصحافة العربية : الفيكونت فيليب دي طرازي ، بيروت ، المطبعة الأدبية ، ١٩١٣م.

٣ – تاريخ الصحافة العربية نشأتها وتطورها : محمد صالحة وسميح أبومغلي ، الأردن – عمان ، دار الكاتب العربي د. ت.

المجلات

١ – الضياء : مصر ، مطبعة المعارف ، ١٨٩٨م.

٢ – المشرق : لبنان – بيروت ، المطبعة الكاثوليكية ، ١٨٧٨م.

٣ – المقتطف : لبنان – بيروت ، ثم مصر القاهرة ، ١٨٧٦م.

٤ – الهلال : مصر – القاهرة ، مطبعة التأليف ، ١٨٩٢م.

الوضعية العلمية والنقد الأدبي
نقد الموضوعية العلمية في المناهج الأدبية
المنهج الاجتماعي نموذجا

د . حبيب مؤنسي*

١ - الوضعية وهاجس الموضوعية العلمية :

يجد الدارس تلازما معرفيا بين «الموضوعية» كادعاء حافل بالتجرّد والاللتزام، وبين «الوضعية» كرؤية علمانية ، تصوغ لنفسها الوجود والعالم ، وفق إدراك حاد قائم على الملاحظة والتجريب وصياغة القوانين ، وكأنها عندما تبلغ عتبة التقنين والوجود تستعدّ - بعد صياغة القوانين - إلى تجاوز القائم حتى تقدم العالم في سلسلة من القوانين المنتهية التي تم تعليبها سلفا . وهي إذ تفعل ذلك تنفي عن ساحتها كل ذاتية وتلحق بها كلّ نقيصة . وقد شاع مصطلح «الموضوعية العلمية» وذاع ، وكأنه يحوي في ذاته إقصاء للذات الفاعلة وتجاوزها إلى صنيعها وإبداعها مباشرة . وكلما تراجعت الذات وراء المطلب الموضوعي ، ورضيت بأن المعرفة عارية من كل «روح» فردي ، حققت الوضعية مثلها البعيد ، وتراجعت الفردية لتحصر كقيمة متحوّلة في الفن وحده .

لقد حدّد «فيبر» «M.WEBER» خاصتين للعلم يتم من خلالهما بناء الفصل الحاسم بين العلم والفن وقد كان لهما الشأن الكبير عند تابعيه . ذلك أنه يرى للعلم شرطين : العلم غير منته خاضع لتطور مستمر دون الوصول إلى الكمال . والعلم ينشد الموضوعية ويسعى إلى التحرّر من الذاتية وأحكام القيمة[1] .

تستند الخاصية الأولى إلى أن الإنجاز المعرفي في تنام مطرّد ، لا يعوق مسيرته البحث في الغايات المطلقة التي أثقلت كاهل التفكير الفلسفي التقليدي وإنما ديدنه التجدّد باستمرار. ويقوم في التطور على مبدأ الاستمرار ، والاستثمار . خلاف التفكير الفلسفي الذي يراوح مكانه في كل المحاولات الفردية التي تسمه بالتراكم ، كما أن شرط الموضوعية يجنب العلم الخوض في أحكام القيمة وتلونها بما يضمن له «الصدق» . وهو المطلب الذي جعله الوضعية عنوان معرفتها في جميع الفروع التي أجرت فيها المنهج العلمي ، مادام العلم في أبسط تعاريفه - عندها - كونه النشاط العقلي الهادف إلى صياغة أحكام واقعية ذات صدق عام . وهي في ذلك لا ترى «للصدق» ، من قيمة ، وإنما هو - عندها - مطابقة النتائج للوقائع وحسب .

* باحث جزائري

الدراسات السوسيولوجية الحديثة انطلاقا من برامج تتجاوز حدود الاقتدار الفردي.

فإذا كان المنهج التاريخي يعنى بالزمن وصيرورته وتوالي الأحداث فيه فإن المنهج الاجتماعي يعنى بالمكان ومشكلاته الاجتماعية والبيئية ، وبذلك يكون التصور الاجتماعي تكملة للتصور التاريخي الذي رسمه «لانسون» . بيد أن «المكان» ، «الواقع» لا يقدم ذاته في بساطة عناصره ، وإنما يغدو مقولة فلسفية تتأسس عليها كثير من الرؤى الخاصة في الإطار المادي والمثالي . وكل إدراك للواقع من هذه المشكاة أو تلك يكسبه سيمات خاصة ذات تأثير بليغ في تشكيل الرؤية الإبداعية النابعة منه .

لقد جعلت المثالية الواقع ، تصوراً ذهنياً خاصاً ، متعدداً ، منحصراً في الذات لا يبرحها إلى خارجها ، مادام الفرد يدرك الكون من واقع الصورة المرتسمة عنه في ذهنه ، لا من واقع كيانه الحقيقي : « فإنه سيدركه إدراكا ذاتيا لا موضوعيا أي : سيدركه بحسب ما يراه هو ، لا بحسب حقيقته الواقعية . وفي هذه الحالة سيكون حكمه على ظواهره ، وكل مشكلة من مشكلاته مبنيا على صورها الممثلة في ذهنه ، المكيفة بأهوائه الذاتية ، ومصالحه الخاصة ، بل إنه في هذه الحالة لن يفهم الواقع الفعلي ومشكلات مجتمعه ، وسينطوي على نفسه ، وينشغل بها ، ويصبح أنانيا انعزاليا»[4] . وفي مقابل ذلك يكون المطلب المادي (الواقعي) التزاما واعيا بالواقع وإفرازاته المختلفة ، لأن الواقع يشكل الإنسان وفكره ويوجهه إلي مستقبله ، ويثبت مضامين فنه وأدبه ، عارضا النماذج البشرية الحية المتصارعة وسابراً لأغوارها ، مدركا لعللها . مادام الأدب وسيلة اجتماعية يناط بها كشف ميكانزمات التطور ، الكامنة في المجتمع . وبذلك يكون الأدب طرفاً حياً في معادلة التطور مهمته الفهم ، والتوجيه ، والانتقال من الكائن إلى الممكن الذي تصبو إليه الجماعة .

لقد أوحى هذا الوضع باعتبار المؤلف الفرد ، طرفاً منجزاً ، «Executant» ينوب عن الجماعة في إخراج الأثر إلى الوجود ، كما اعتبر الأثر من جهة أخرى حاملا لخطاب النخبة الموجهة في المجتمع والتي لا تلتزم بأوهام الفرد ومشاغله ، بل بعلل المجتمع وكشفها أمما أجهزة الإصلاح ، ولهذا السبب نعت الأدب الواقعي الاجتماعي أدبا متفائلا في شقه الاشتراكي ، عكس ما حفلت به صفحات الأدب المثالي من تشاؤم وانطواء وغموض . فالفن والأدب – إذن – يصدران : « عن تنظيم اجتماعي معين و لا عن نظام مطلق يصلح لسائر المجتمعات ، ويخضع لتطور هذا المجتمع المعين ، فلا يجمد عند مرحلة من مراحل التطور الاجتماعي ، »[5] ويسبغ التنظيم على الفن والأدب قسطا وافرا من الانسجام الذي يعتبره النقد الاجتماعي مبعثا للإحساس بالجمال، ويرى في غيابه الفوضى والقبح .

إن ارتباط الأدب بالتنظيم الاجتماعي ، جعل هذا الأخير – كما قال « لانسون» من قبل – قوة منظمة ، تتمتع بقدر كبير من التأثير في الواقع ، وفي تحديد وجهاته المستقبلية ، واستمرار الأفكار التي تتفصد عن الواقع في خضم المطالب

الحياتية الجديدة . لقد واجه الأدب الواقعي والاشتراكي تطور المجتمع في شقيه : المدني ، والحضري ، وبروز الأفكار المتناقضة التي خلقتها الأزمات المستجدة في الصناعة ، والتجارة ، والسياسة . وكان عليه - في كل الأحوال - استيعابها وفحصها ، ثم الوقوف منها موقفا صريحا ، يجسد الإدارة الجماعية في ذلك الموقف .

وحاول التنظير الواقعي والاشتراكي على صعيد واحد تبرير التزام الأدب واهتمامه بواقع الناس ، فجدد مفاهيم الفن ، والإبداع ، والجمال ، والقيم ، حتى تتلاءم مع المطلب الجديد للتفكير الفني والأدبي، الذي سعى إلى تعميم تصوراته ، مادام يرى أن : «ليس هناك أدب أو فن ملتزم ، وأدب وفن غير ملتزم .. فكل أدب ، وكل فن يتضمن رأيا ، وحكما ، وموقفا ، ... وسواء أراد الفنان ذلك أم لم يرده ، سواء أكان واعيا أو غير واع ، هو فنان ملتزم»[6] .

فكل فكرة يقيمها الأديب ويجسدها في رؤية معينة ، تعدّ التزاما فكريا أو فنيا من قبله ، تعبر عن موقف اختص به ، حتى وإن سعى إليه من خلال تلافيف الغموض والتجريد لأن الحيثية التي يستند إليها إنما تمثل ثقافة الطبقة التي ينتمي إليها انتماء إذعان وقبول ، أو انتماء رفض وتجاوز ، فهي جماع مكونات عناصره الحياتية . بل لقد عمل هذا الاعتراف الأخير على رفع الذاتية قليلا في وجه المطلب العلمي ، حين رأى أن الفنان : « خليط معقد بين الذات والموضوع ، ذاتية الفنان وموضوعية أدواته وخبراته وملابسات حياته»[7] . فلا يفهم من « المؤلف الجماعي» إلا الصورة المجازية لوحدة المطلب الفني والجمالي عند الجماعة الخاصة ، فأصالة الذاتية في هذا الموقف هي التي تعمل على إخراج الصنيع في الصورة التي يرضاها الكل ، وهو اعتراف ضعيف الصوت واهي الحجة ، أمام تعنت التوجيه الإيديولوجي النخبوي . لذلك يصر «غولدمان» «L.GOLDMAN» على أننا لا نستطيع فهم الصنيع الأدبي من المكتوب فقط (النص) ، بل يجنح إلى مفهوم جديد يسميه «رؤية العالم» ويعتبره المبدأ العلمي الذي يربط بطريقة مفهومة الأثر ، والفرد ، والجماعة . والذي يكون أساس كل تفسير ثقافي . ذلك لأنه مجموع التوجهات ، والمشاعر ، والأفكار التي توحد عناصر الجماعة أو الطبقة في مقابل الجماعات الأخرى[8] .

لقد سعى التحليل التكويني عند «غولدمان» أولاً إلى كشف «رؤية العالم» داخل النص . وقد سمى «غولدمان» هذه الخطوة في تحليله «بالفهم» ، أو الدراسة الفينومنولوجية ، والتي تظل دون معنى حتى تتعزّز بالتفسير أو بالدراسة التكوينية ، وهي خطوة وإن كانت تنطلق من النص (المكتوب) إلا أنها تقع خارجه ، مستعينة بكل المعارف التي تؤسس شروط الفهم ، والتي تكفل للدارس حصر السيمات المشتركة للرؤية عند جماعة ما ، ذلك ما أشار إليه «غولدمان» قبلا ، من أن المكتوب لا يفسر الصنيع الأدبي ، مادامت الحمولة الاجتماعية والإيديولوجية تقع خارجه . ثم أتبع الرؤية بالدراسة التكوينية التي تقتضي سلفا إدراج

البنيات الصغرى في أخرى أكبر منها ، وهكذا حتى تبلغ دائرة أشمل وأوسع ، هي رؤية العالم أو الأيديولوجيا في أشمل صورها . ويقول «غولدمان» أن الكشف عن بنية دالة يشكل سياق «الفهم» ، «Processus de Comprehension» أما إدماجها في بنية أخرى أوسع منها ، فإنه يشكل سياق التفسير «Processus d'explica-tion» (٩) . لذلك كان التفسير التكويني تأويلا بنيويا يسعى إلى وضع البنيات في علاقة مع بنيات الجماعة التي تمثل تعبيرها المتناسق . وفي هذا يكون «غولدمان» مخلصاً لاعتقاد «لوكاتش» «G.Lukacs» في أن الخلق الفني يهدف إلى تشكيل بنيته مجانسة للبنية الأساسية للواقع الاجتماعي الذي شهد ميلاد الأثر (١٠) . إن ما يقترحه علينا «غولدمان» – من خلال الفهم / التفسير – هو إحداث مجموعات استثنائية للكتابات ، والتي من خلالها نبحث في الحياة الثقافية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية لحقبة ، لجماعات اجتماعية مبنية ، والتي نستطيع أن ندمج فيها جزئيا آثارا مدروسة ، مقيمين بينها جملة من العلاقات الواضحة والمطابقات في الحالات الملائمة . ولا يتوانى «غولدمان» عن التصريح قائلا : «إن الفاعلين الحقيقيين للإبداع هم المجموعات الاجتماعية ، وليس الأفراد المعزولين» (١١) . وكأن هناك علاقة خفية بين تراجع الشخصية في الرواية منذ القرن التاسع عشر إلى اليوم ، وتراجع الشخصية على المستوى الاجتماعي ثم اختفاؤها تدريجيا. لقد أفصح هذا الحدس لدى الكتاب عن تحول خطير في طرائق إدراك العالم ، وفي تفسير العلاقات القائمة فيه بين الأفراد . وعندما سجل الروائيون هيمنة الإيديولوجي على القيم التقليدية، لاحظوا تلاشي الفرد وذوبانه إلى غاية ظهور «رواية غياب الذات» «Roman l'Ab-scence du Sujet» التي تحركت أحداثها من دون الفاعلين الفعليين . وكأن الأحداث التافهة تتولى قيادة الآلة الإنسانية عبر دروب المصادفة والحظوظ . لقد أدرك «غولدمان» أن تحليله التكويني السوسيولوجي لا يزعم استيفاء الأثر الأدبي في كليته (داخليا وخارجيا) ، ولكن هم «الفهم» أن يبرز العلاقة بين «رؤية العالم» وعالم الأشخاص ، وهم «التفسير» إبراز العلاقات بين هذا العالم وبين الوسائل التقنية والأدبية التي اختارها المؤلف للتعبير عنه . ويدرك كذلك أن «سياق الفهم» و«سياق التفسير» يستفيدان من كل المعارف الحديثة المتاحة ، والتي بإمكانها تقديم حلول جديدة لمشاكل الدلالة ، واللغة ، والمعنى ، وتفسير التلاحم «Coherence» داخل العمل الفني في جملته . مادام التلاحم هو عين الرؤية للعالم التي نجدها في كل من الدين ، والفلسفة ، ومظاهر الحياة اليومية . وهي بذلك إن حددت قيمة الأثر الفني ، فإنها تقع خارجه ، عكس التلاحم الذي يراه « بارت» «R.BARTHES» في الشكل الذي يسمح بتسرب البعد المتعالي «Transcendant» ، للغة الأدبية ، المشكلة للمعنى الجوهري، وعكس ما يراه «مورون» «C. Mauron» في التلاحم العاطفي غير الواعي.

يتحدد الأثر الأدبي والفلسفي عند «غولدمان» بأقصى استيعابه للوعي الممكن ، والذي تفرزه رؤية العالم لدى جماعة كائنة ، وفي حالة من الغموض عند كل واحد من أفرادها ، ذلك لأن المبدع الحق هو الذي يستطيع «خلق» عالم متجانس ، وتوافق بنيته ما تصبو إليه الجماعة ، ولا يكون الأثر جيداً أو رديئا إلا بمقدار قربه أو بعده من تحقيق هذه الرؤية.

وقد التفت الدّرس السيوسيولوجي مع «روبير إسكاربيت» «R. Escarpit» إلى جملة المتحكمات التي تعتور الصنيع الأدبي من ساعة قيامه فكرة في خلد صاحبه ، إلى شكله مطبوعا ومقروءا عند ألوان متعددة من الجماهير القارئة، في ألوان من البيئات ذات التمايز الفكري والإيديولوجي ، مادام : «وجود أفراد مبدعين يطرح مشاكل في التأويل النفساني ، والأخلاقي ، والفلسفي ، كما تطرح الآثار نفسها مشاكل جمالية، وأسلوبية ، ولغوية ، وتقنية . أما وجود جماعة الجمهور فتطرح مشاكل ذات طابع تاريخي ، وسياسي ، واجتماعي واقتصادي أيضا ، هناك على الأقل ثلاثة آلاف طريقة لارتياد الحدث الأدبي ودراسته» (١٢).

لقد غدا الأثر الأدبي «ظاهرة» تزداد خطورة كلما ازداد تعدد الجبهات التي يواجهها الدرس السوسيولوجي بغية الإحاطة بالظاهرة من جميع جوانبها حتى يتسنى له تجديد القول في مفاهيم ظلت غامضة من قبل ، كالكتابة ، والقراءة ، والأثر ، والوسيط ، والواقع ، حينما تنظر إليه طرفا في معادلة الإبداع الفني عموما. إذ هو في جملته : «ليس إلا محصلة لجميع العلاقات المتشابكة بين الذات والموضوع ، لا الماضية فحسب وإنما المستقبلية أيضا . ولا ينحصر في الأحداث الخارجية وحدها ، وإنما يشمل أيضا التجارب الذاتية ، والأحلام ، والتنبوءات ، والعواطف ، والأخيلة» (١٣) . وبذلك تتبدى صعوبة المسلك الجديد الذي تخوضه اجتماعية الأدب في صراعها المرير مع الصنيع الأدبي في رحلته من واقع إنشائه فنا إلى واقع استهلاكه لذة ومتعة.

٣ - نقد المنهج الاجتماعي :

إننا ندرك جيدا أننا في حديثنا عن المنهج بشقيه: الاشتراكي والنقدي أوصلناه بجهدي «غولدمان» الماركسي ، و«إسكاربيت» السوسيولوجي لوحدة المسعى في كل نشاط. لذلك بدا المشرع السوسيولوجي مطلبا ضخما ، يتحدد بصرامة موضوعية تستند إلى معطيات العلوم الإنسانية في فروعها المختلفة . إلا أن التوجه الإيديولوجي - في كل مسعى - يحدد المطلب النهائي ، ويضفي على المصطلحات والمفاهيم دلالات تظل مشبعة بالحيثيات التي أفرزتها . ومن هنا كان «الفهم» - في كل محاولة - مؤطرا بلون خاص من ألوان التفكير الفردي والجماعي.

إن ضخامة المطلب الاجتماعي ، من «لانسون» إلى « إسكاربيت» يؤكد مرة أخرى على تجاوز الجهد الفذ إلى الإنشاء الجماعي الموجه ، وفق مشروع قد يستغرق حياة أصحابه . وقد كانت محاولات «جاك لنهارت» «J.LINHARDT» في تجاوز حدود الوطن (إلى المعسكر الشرقي)

وتسجيل الفروق القرائية عند هؤلاء وهؤلاء ، وما يمليه السياسي والأيديولوجي على الذات القارئة ثم إفراغ ذلك كله في تصنيف دقيق يضم أنساق القراءة إلى أنماطها[14]. عملا رائدا سجل نتائج خصبة . مع أن «الفريق» يعترف أنّ جهدهم لا يشغل إلا حيزا صغيرا داخل المطلب السوسيولوجي في كليته . وكلما اتسع الحقل وتعددت تشعباته كلما كانت الهنات تلحق هذا الجهد ونحاول إجمالها في الملاحظات التالية .

● **الفكر واقع** : كلّما اعترت الواقع تقلبات تشدد وتضيق ، وجدت في الصنيع الفني والأدبي - الذي هو إفرازها - انعكاسا يطوعها لاحتواء شكل الواقع واهتماماته ، وتصيد العلاقة الجدلية بين الفكر والواقع أحال الجهد الاجتماعي على الشرح الميكانيكي الجاهز الذي تردد في العديد من الأعمال ، وخص الكتابات النقدية بوتيرة واحدة لا تخطئها الأذن.

● **جبرية الواقع** : إذ كان الفكر تابعا للواقع ونابعا منه فلسفيا ، فإن الفهم الوضعي أعطى لعناصر الواقع المادية سلطة على الذات . وألزمها جملة من السلوكات ، والأخلاق ، والأذواق ، وجعلها تابعة له ، وتتحرك نحو المستقبل وفق اقتضاءاته الخاصة . ذلك ما جعل الفحص السوسيولوجي يقوم على تتبع النشاطات العملية في النصوص ، فكلما كان النص حافلا بها كان جديرا بالملاحظة والمتابعة . ونبذ كل نشاط يحتفل بالذاتية ، والخيال ، والتأمل ، ووسمه بالانطواء ، والعرض الاجتماعي .

● **الأدب وسيلة** : لقد حدد المطلب الاجتماعي وظيفة الأدب وأناط به قيمة فلسفية وجودية ، فكان الالتزام في أبسط صوره متابعة للواقع والمجتمع وترجمة عنه ، لا يرتفع بعيداً عن سمائه ، وكان الالتزام في أعقد مفهومه موقفا من العالم تمليه المصالح الآنية والبعيدة في المشروع الوجودي المشايع للفهم الماركسي . لقد كان في ربط الأدب بالوسيلة «INSTRUMENT» قصر الاهتمام عن صميم الأدبية ، وتجاهل الخيال الحافل في كل إنجاز ، وانشغال عن الذاتية القائمة وراء كل أثر .

● **الأدب صراع** : لا تكتسب الفكرة أصالتها إلا إذا قامت على مبدأ الصراع الطبقي أولا ، وعلى الصراعات الشخصية الأخرى ، مادام التحول الذى يحدد المجتمع يقوم - هو الآخر - على الصراع شأنه في ذلك شأن التاريخ . كما أن التطور الذى يشهده الأدب والفن لا يند عن هذا التفسير . ويكون تعارض أشكال الأدب وأنواعه حاسما في تطوره وتجدده .

● **واحدية النتائج** : لقد ردد الدرس الاجتماعي والاشتراكي عين المقولات ، وشهدت الكتابات أنماطا متقاربة في الصياغة والنتائج ، وكأن المحاولات الأولى قد قدمت القول الفصل المنتهي ، لذلك لم يكتب النقد الاجتماعي إلا نصاً واحداً بطرق شتى ، يتلون فيها المضمون ولا يتحول ، حاملا نغمة البيان السياسي الذي تدور فيه الألفاظ مدارات خاصة بها . وكأنها تنتمي إلى لغة تبتعد كثيرا عن لغة الأدب .

● **الشرح والحكم** : لم تتجاوز الكتابة الاجتماعية عتبة الشرح السياقي ، مستفيدة من عطاءات

المعارف الإنسانية، ولكنها استفادة تصب في الإطار الإيديولوجي المهيمن، والذي يدفعها سريعا إلى الحكم، ثم يسحب على طائفة أخرى من النصوص المشابهة ..

ولا بد أخيرا من الاعتراف بأننا لم نسجل ملاحظاتنا على الشطر الذي تتولاه الدراسات السوسيولوجية المؤطرة والخاضعة لتوجيه صارم من قبل الفريق الدارس و، والتي مازالت تتمتع بالجدّة وعدم اكتمال النتائج. ■

الهوامش

١ - أنظر . ه. ب ريكمان : منهج جديد للدراسات الإنسانية محاولة فلسفية (ت) علي عبدالمعطي محمد ومحمد علي محمد . ص : ٢٢ - ٢٣ . ط ١ ١٩٧٩ . مكتبة مكاوي بيروت

٢ - أنظر م. س. ص : ٨٠.

٣ - م. س . ص : ٨٠.

4 - محمد مفيد الشوباشي : الأدب ومذاهبه ص : ٢١٤ الهيئة المصرية العامة للنشر والتأليف ١٩٧٠.

٥ - محمد علي أبو ريان . فلسفة الجمال . ص : ١٨١ دار المعرفة الجامعية الإسكندرية ١٩٨٦.

٦ - محمود أمين العالم : الثقافة والثورة . ص: ٤٦ - ٤٧ مع عبدالعظيم أنيس . دار الفكر الجديد ط : جديدة (ت د) مصر .

٧ - م. س. ص : ٤٥

8 - Vovir. S. DOUBROUVSKY : Pourquoi la nouvelle critique? P:147. ed Denoel/ Gonthier. 1966. FRANCE.

9- Voir IBID; P: 148

10 - Voir GOlbman . Sur racine. O : 209 IN S. DPUBROUVSKY.

11 - GOLDMAN. Sur RACINE. O: 11. in S. DPUBROUVSKY. P: 150

١٢ - روبير إسكاربيت : سوسيولوجيا الأدب . ص : ٧ (ت) أمال عرموني. منشورات عويدات ط ١ ١٩٧٨ بيروت .

١٣ - صلاح فضل : منهج الواقعية في الإبداع الأدبي ص : ١٣٩ - ١٤٠ الهيئة المصرية للكتاب ١٩٧٨.

١٤ - أنظر حبيب مونسي . سوسيولوجيا القراءة . مجلة الوصل ع ٣: أكتوبر ١٩٩٨ جامعة تلمسان ص : ١٠٣.

لطيفة الزيات : الإبداع والوطن

بقلم : د . هدى النعيمي*

تمثل لطيفة الزيات نموذجاً فارقاً لعلاقة الأديب والمفكر بواقعه، امتزاجاً والتصاقاً، بحيث تختفي الذات أو تكاد، وبحيث ينصهر صوت الأنا بعد أن يتمثل قضايا واقعة ويصبح جزءاً من همومه وآماله، وبحيث يصعب الحديث عن أنا منفردة تنشغل باهتماماتها الخاصة، وتصبح مهمومة بأوجاعها الداخلية، وتصدعاتها، وصرخاتها، التي تشكو من صمم العالم وعدم اهتمامه بها، أو الاستماع إليها. وليس معنى ذلك أن لطيفة الزيات قد تجردت في فكرها وإبداعها من كل ما هو ذاتي وشخصي، وأنها أصبحت داعية تردد ما تتبناه من أيديولوجيات أو افكار مذهبية معينة، لكنها استطاعت – وهي التي سبرت غور هذا الواقع– أن تنجح إلى حد كبير في استشفاف أعماقه والتعبير عنها بعمق وبحيث أصبحت هي نفسها جزءا من القضايا التي عبرت عنها، واندمجت فيها، وبحيث يصبح الفصل بين ما هو ذاتي وما هو عام شيئا شديد الصعوبة.

إن الأديب ينطلق من ميدان واسع هو الواقع المطروح أمامه، وهذا الواقع قد يضيق بحيث يصبح لسعة الناموسة هما يؤرق صاحبها ويدفعه إلى أن يصدّع رؤوس قرائه بأوجاعه ومعاناته، وقد يتسع ليشمل قضايا الكفاح ضد الاستبداد بكل أشكاله وألوانه، وعموما فإن هذا الموقف من الأديب يتعلق بمدى عمق رؤيته لواقعه، ومدى قدرته على خلق نماذج وشخصيات قادرة على التحليق في ذرا الشمول والإنسانية.

ولطيفة الزيات نموذج للكاتبة التي رفضت منذ البداية كل محاولات التهميش أو التخويف أو الاستنكار. والتي بدأت حياتها مناضلة تقود المظاهرات ضد الاحتلال البريطاني في مصر عام ١٩٤٦م. هذا الجسد الغض يستحيل ماردا، قدرة فائقة على التنظيم والإقناع والقيادة من خلال لجنة الطلبة والعمال التي شاركت فيها إبداعا، وإقناعا، وتحريضا، وأصبحت علما وقائدا وهي في الثالثة والعشرين من عمرها، وكان جسدها هي الجموع التي تحركت معها وبها، ترفعها الأيدي كالراية، وتنصبها مفكرة وزعيمة، وتحيلها إلى أسطورة، ومن عبادة الوصل الجماهيري كان ميلادها ونقلها، لهذا فعندما تزوجت هذه الفتاة الصلبة القوية التي تعرف كيف تأنس للجماهير، تزوجت زميلا لها في الكفاح وأخذت تواصل التنقل معه سرا من بيت

* كاتبة قطرية

إلى بيت تخفيا من المطاردة البوليسية حتى قبض عليهما. يحكم على زوجها بالسجن سبع سنوات، أما هي فيحكم عليها مع وقف التنفيذ بعد أن قضت في السجن أشهر معدودة. والمعلومات عن زواجها الأول هنا لاتتيحها لنا لطيفة الزيات، وهي تشير إلى هذه الفترة في سيرتها التي أصدرتها عام ١٩٩٢ تحت عنوان «أوراق شخصية» اشارة لاتسمن ولا تغني من جوع وأغلب الظن أن هذه الكاتبة التي كابدت العمل العام وتعرضت للسجن والاعتقال، ماتزال تحمل بين جنباتها ذلك الحياء الذي فطرت عليه، والذي يخجل من طرح خصوصياته لتصبح مشاعاً على الملأ أولعلها ترى أنه مما يعيب أو يخدش صورتها المتصدية للعمل العام ومشغولة بالدفاع عن قضايا الجماهير العريضة من مواطنيها، أن تشغل بال الجميع بشيء هو أقرب إلى الذاتية، بل هو شأن من أدق خصوصياتها. وهو نفس الموقف الذي اتخذته في انفصالها الثاني لولا أن زوجها كان شخصية أدبية معروفة وأستاذا جامعيا له مكانته وإن اختلفت توجهاتهما.

تخرج لطيفة الزيات من السجن، تبحث عن مطلق جديدة ،فتجده في زوجها الثاني الذي يختلف عنها فكريا في كل شيء، لكنه كما تقول «كان رجلاً يوقظ الأنوثة فيّ، فلبث في هذا الحب الكبير، واندمجت فيه إلى حد فقدان الذات، على أنها مالبثت تدرك شيئا فشيئا أي وهم تعيشه وأنه «ما من جريمة أفدح من جريمة وأد الذات، يداي ملوثتان بدمي». كان حبها ضياعا لها تماما في الآخر الذي لم يكن لها، والذي تجملت نزواته وخياناته والتباهي بها خلال جلساته وسهراته.

من هنا تمردت الذات القلقة فيها، الذات التي عاشت دوما تنشد الحرية والخلاص، انجزت رسالتها للدكتوراه عام ١٩٥٧ ثم نشرت روايتها «الباب المفتوح» عام ١٩٦٠ وفي عام ١٩٦٥ تم لها الطلاق وهكذا تحررت من سجنها الضيق «فنحن لانتوصل إلى ذواتنا الحقيقية إلا إذا ذابت الذات بداية في شيء ما خارج عن حدود هذه الأنا الضيقة»، وتعكس روايتها الرائدة «الباب المفتوح» هذا المعنى بجلاء حيث «الباب المفتوح» الذي يتيح الرضا الحق، هو باب الانتماء إلى المجموع، إلى الكل، فعلا وقولا وحياة» وفي أعقاب نصر اكتوبر ١٩٧٣ تسعى للاندماج في المطلق الوطني فترأس لجنة الدفاع عن الثقافة القومية حتى تجد نفسها في عام ١٩٨١ وفي ٨ سبتمبر منه بالتحديد محتقلة مع فئات المصريين الوطنيين. في حملة السادات للتخلص من معارضيه، وفي العربة التي تقلها إلى سجن القناطر الخيرية، ترتخي في جلستها «نشوى بإدراك أني ألمح حريتي كاملة غير منقوصة في نهاية الطريق، بعد ان تلطمت طويلا وأنا أفقد ذاتي، وتلطمت طويلا لأجد ذاتي وأسترد حريتي، وعلى مشارف الستين، ها أنا أجلس مرتخية في هدأة الليل داخل عربة الشرطة، والضابط يبحث عن سجن يودع فيه السجين. ما من أحد يملك أن يسجنني وحريتي تلوح لي في آخر الطريق كاملة غير منقوصة، تنتظر مني أن أمد يدي لتحتويها».

تصور رواية الباب المفتوح تطور وعي «ليلى» الشخصية الرئيسية في الرواية من خلال تطور الأحداث السياسية والاجتماعية التي حدثت في

مجتمعها، وتبدو الرواية تجسيداً لعلاقة المرأة بالوطن، حيث ندلف مع الرواية إلى أسرة محمد أفندي سليمان والتي تعد نموذجاً لملايين الأسر المصرية المتوسطة حيث تتبلور داخل تلك العائلة علاقة المد القومي بصورة المرأة، ومتعرفاً على تأثير الأحداث التاريخية على تلك الذات الفردية المتمثلة في شخصية ليلى أو الذات الجماعية المتمثلة في عائلة محمد أفندي، تبدأ الرواية بمظاهرات ١٩٤٦ وتنتهي بالعدوان الثلاثي على مصر عام ١٩٥٦، وما بين الكفاح الوطني ضد المستعمر البريطاني وكفاح الشعب المصري لمجابهة العدوان الثلاثي، تثبت قيم أو تتغير، تتبدل مفاهيم أو تظل ثابتة على جمودها، يتطور وعي يجابه بالصلف، والجمود، وتتفتح أمام البطلة عوالم مختلفة تلمس صداها في نفسها، عوالم تناديها، وتلح عليها، فتنطلق إلى الخارج، تلتحم بالجموع، بعد أن تأكد لها أن حريتها الحقيقية هي أن تصبح جزءاً من هذا العالم المتغير الذي يتشكل أمامها من جديد هذه العلاقة الجدلية بين الكاتب وواقعه، بين قدرة الفنان على تمثيله للخيال القومي الجمعي داخل العمل الفني ذاته، تؤسس للعلاقة بين الأدب الذي تكتبه المرأة بوجه عام وبين علاقة بعض النصوص وقدرتها على التعبير. عن الوطن بكل مشكلاته وأوجاعه وأمانيه، ومن هذا المنطلق يمكن أن يعاد النظر الآن في تلك المقولات التي استقرت طويلاً والتي تذهب على أنّ الأدب الذي تكتبه المرأة لايهتم إلا بالتعبير عن الهوية الفردية الشخصية، ومن هنا أيضاً يمكننا أن نقرر دون تحفظ أن رواية «الباب المفتوح» والتي كتبت منذ أكثر من أربعين عاماً هي رواية رائدة بكل المقاييس، بل أن الفضل يرجع إليها في بزوغ جيل من الكاتبات اللائي يكابدن في سبيل إرساء قيم فن روائي يهتم بتصوير تلك العلاقة بين الذات والموضوع، أو بين الهوية الشخصية وهموم الوطن بوجه عام. فضلاً عما تمثله هذه الرواية من هم ريادي في اقتحام مغامرة الرواية العربية، وهي تبحث عن مشروعية انتزاعها لأدبيتها كجنس، وكهوية أدبية، كانت المعادل الفني والجمالي للعقل العربي اذ يقتحم مجهول الحداثة، حيث يوحي عنوانها لهذه الدلالة، كما يوحي إلى محاولة خروج الشخصية من عالمها الحريمي المغلق إلى فناء الممارسة الاجتماعية ككائن إنساني. وحيث تتناغم حركة الجدل بين عالمين: عالم خارجي يتمثل في الأحداث السياسية والوطنية بأزمنته التوثيقية ٢١ فبراير سنة ١٩٤٦، المظاهرات، التصادم بين المتظاهرين وقوات الإنجليز، أعداد القتلى والجرحى بالأرقام، المقاومة الشعبية في السويس، العدوان الثلاثي على مدينة بورسعيد ١٩٥٦ وعالم داخلي منزل أسرة محمد أفندي سليمان الموظف بالمالية وزوجته وولديه محمود وليلى، فضلاً عن بعض الشخصيات التي تتفاوت في قدرتها على إنماء الحدث باعتبارها مجرد عوامل مساعدة تساهم في تطور البنية التكوينية للرواية. وبينما يبدو العالم الخارجي موارا بالحركة والصراع حيث المواجهة والتصدي والاستشهاد ورصاص الأعداد والتفاف الجموع حول هدف واحد هو الكفاح، يبدو العالم الداخلي شديد الإغلاق بمفاهيمه ورؤاه وتخاذله، بل هو يقف حجر عثرة في أهداف وإرادة البطلة «ليلى»

في التفتح وتحقيق الذات الانسانية والوطنية، بل هو يبدو كزنزانة نصبوا الأب حارساً عليها «والسجينة تستشعر قوى لاعهد لها بها، قوى النمو المفاجئ» قوى جارفة تسعى إلى الانطلاق، قوى في جسدها تطوقها الحدود، وقوى في عقلها تشلها الحدود، حدود بلهاء، عمياء صماء، وتتعرض البطلة لسلسلة من الأحكام الجاهزة التي تكبلها إلى حد الاختناق ممنوع الخروج والزيارات، ممنوع الضحك بصوت عال، التعنيف عن الجلوس الخارج عن الاصول، وحكمة الأم «اللي يمش على الأصول مايغلطش» ولطيفة الزيات وهي تعرض هذا العالم الداخلي تعرضه من منطق يبعد تماما عن الإدانة، وإنها تقدمه باعتباره جزءا من الموروث الثقافي، وهي تؤمن بأن بطلتها وإن كانت قد تشربت هذا الموروث إلى حد الامتلاء مما جعلها تقع أسيرة للتردد والحيرة، إلا أنها - وبقدر كبير من المعاناة تنجح في تخطية ساعة تدرك ان ارتباطهما بالجموع هو الذي يكسبها حريتها، ويخلصها من معاناتها، ويكشف لها الطريق الذي ترددت كثيرا في رؤيته، واسراع خطاها على دربه، لقد أدركت «ليلى» أن النفاذ من الباب المفتوح أمامها هو طريقها إلى الحرية والحقيقة والمستقبل، وأن وقوعها أسيرة خلف قضبان الأبواب المغلقة من زنزانة العائلة والحدود والموروث الراكد هو الذي كان يحول بينها وبين إشراقة الشمس وبهاء الحرية.

وإذا كانت ليلى قد نجحت في أن تكشف طريقها، وأن تدرك أن خلاصها الفردي مرتبط بخلاص المجتمع ككل من أسر التخلف والتبعية، فإنها ستعود إلينا بعد أكثر من ثلاثين عاما وبعد أن شاهدت قضية التحرر الوطني، وحجبت الغيوم كثيرا من المفاهيم وظهر آباء جدد يعلموننا حكمة الصمت والتخاذل وعدم البوح أو الاختلاف ستعود إلينا قد زج بها وهي على مشارف الستينيات داخل المعتقل، حيث تسجل تجربتها تلك في كتابها «أوراق شخصية» في أكتوبر ١٩٩٢.

وبعد نكسة ١٩٦٧ تختلف المعطيات كثيرا، ويتوقف الفنان عاجزا عن فهم الحقيقة التي تتعدد أوجهها، تسقط كثير من المسلمات ويبدو الواقع شائها مخاتلا، وتصبح مجرد المصالحة مع الواقع أو محاولة رصد حركة تطوره غير ممكنة. لقد حدث الزلزال الرهيب، وما كان يقينيا أصبح مشكوكا فيه، وتشوهت الرؤية وغامت، وانسحق الجميع منسحبين إلى دهاليز الذات أو التراث أو العبث واللامعقول، وأدركت لطيفة الزيات بحسها الإبداعي وربما فجيعتها من الهزيمة أن من الأفضل لها أن تنسحب، تراقب وتتأمل، ولكن هذا الانسحاب من عالم الإبداع طال بها ما يقارب من ثلاثين عاما وهي مسألة تحتاج مزيدا من الفحص والدراسة، حقيقة أنها شاركت خلال هذه الفترة في العمل الاكاديمي كأستاذ متفرغ بقسم اللغة الانجليزية وآدابها وتنقلت في وظائف عديدة كرئيس لقسم النقد والأدب والمسرحي بمعهد الفنون المسرحية، ورئاستها لأكاديمية الفنون، ومشاركتها في تأسيس لجنة الدفاع عن الثقافة القومية ورئاستها لها، وانضمامها كعضو في مجلس السلام العالمي وغيرها من مواقع الثقافة والعمل العام إلا أن وأدها لحسها الابداعي

وعزوفها عن تأدية دورها الحقيقي في الكتابة القصصية والأدبية مازال يمثل علامة استفهام تستحق دراسة وافية تملأ هذه الفجوة في تطور هذه الكاتبة المبدعة.

في عام ١٩٨٦ تصدر لطيفة الزيات مجموعتها القصصية «الشيخوخة وقصص أخرى» وهي تضم ست لوحات تتمحور جميعها حول مفهوم الحرية وجدل الذات مع الآخر وتتوارى في هذه المجموعة الحقائق الكلية وإن كان الواقع الاجتماعي والتاريخي يجثم بثقله على الشخصيات، وتهتم هذه المجموعة بجدلية العلاقة بين حرية الفرد وحرية الآخر، خاصة في علاقة الحب والزوجية والأمومة، حيث تميل هذه العلاقات في بعض الأحيان إلى مصادر ذاتية أخرى، وبالتالي حريته، لحساب الذات وتنتهي عادة بفقد الطرفين لحريتهما الحقة، والجاني مجني عليه، والمجني عليه جان، والكل منشغل بالغاء ذاتية الآخر وتحويله إلى مشروعه أو موضوعه، والقاهر لايعرف الحرية ولا المقهور، «في بدايات» أولي قصص المجموعة نلمح ذلك الموقف الإنساني عندما تستعاد تجربة الحب الأول بعد مرور ثلاثين عاما حيث يتخلص الانسان من وهم الموروثات، وتصقله التجربة، ويتغلب على عطب حواسه. ويدرك أن العطب كان فيه هو، وإنه برغم سنوات العمر الثقيلة مازال ينبض بداخله ذلك الحس الانساني للتلاقي، وأن بإمكانه أن يعبر بكهولته ما مضي من عمره إلى ما هو آت.

وفي قصته «الشيخوخة» رصد لهذه العلاقة الشائكة بين الأم والابنة وزوج الأبنة، وصراع الذوات المختلفة في محاولة لهيمنة كل منها على الآخر، وهي علاقة شديدة الخصوصية، شديدة التعقيد تروي لنا من منظور امرأة قد طعنت في السن، أرملة، وحيدة، الخوف من فقدان ابنتها فقدا معنويا يدمرها، لكنها تدرك أن قدرات الانسان على التجاوز هي معقله الأخير، وأن فقد الذات بعد وفاة الزوج أو زواج الأبنة هو وقوع في عشق المطلق، وأن الخلاص الحقيقي ليس بالاعتماد على الغير وأن العلاقات الإنسانية الحميمة تساعدنا على الخلاص ولاتشكل الخلاص، وهي تساعدنا على التوصل إلى معنى الحياة ولاتشكل المعنى. المعنى يكمن في عمل يصلنا بما هو خارج عن الدائرة الضيقة لوجودنا الفردي الضيق.

وفي «العمر الضيق» تتجسد حيرة أم تسحقها ظروفها المادية عن تلبية طلبات طفلتيها، رغم وظيفة الأم ومؤهلها العالي، وعجزها عن المواءمة بين التغيرات الاجتماعية الرهيبة التي طالت كل شيء في المجتمع من مأكله وملبسه حتى رؤاه الفكرية وثقافته، بحيث أصبح الشيء العجيب حقا ألا يجن العاقل.

وفي «الصورة» تدرك الزوجة أن كل شيء في علاقتها بزوجها يتسرب رويدا رويدا، وأن الصورة التي التقطت لها سويا وهما على البلاج تعكس ملامح امرأة غريبة عنها، فتطمس الصورة في رمال الشاطيء وتدرك وهما يتأهبان لمغادرة البلاج أن أمامها مشوارا طويلا لابد أن تقطعه.

وفي قصة «على ضوء الشموع» تصحبنا الراوية إلى رحلة داخلية للبطلة تسترد ذاكرتها

فيها، لحظات تجمع بين العام والخاص، كي تحسم قرار الانفصال لزيجة زائفة لايتبقى منها سوى صورة كاذبة لزوجين يتناولان العشاء «على ضوء الشموع»، وفي هذه القصة تلمح ذوب احساسات غاية في الرهافة لاتملكها سوى أديبة عميقة الشعور، تمتلك مقدرة كبيرة في التحكم في أدواتها وستلمح في هذه القصة أصداء لسيرة الكاتبة الشخصية التي سجلتها لاحقا في «أوراق شخصية».

• • • • •

في روايتها القصيرة «الرجل الذي عرف تهمته» ١٩٩١ نحن بإزاء شخصية عادية من صميم الواقع المصري، تتشابه في ظروفها وملامحها وتكوينها الفكري والثقافي مع ملايين غيرها. شخصية ليس لها في العير ولا النفير كما تقول لطيفة الزيات «حيث يقف الرجل العادي الممثل لملايين الناس عاريا إزاء واقع اجتماعي قامع، يصادر حرية الفرد بالتوقيف في السجن والتصنت والتجسس على بيته بالصورة والصوت، وبتزوير شرائط التصنت والتجسس عن طريق المونتاج تزويراً يؤدي إلى الإدانة، وتثير هذه الرواية القصيرة سؤالا كبيرا يمتد ما امتدت: هل يتأتى للفرد، أي فرد، أن يتمتع بحريته حتى في أدناها، حرية الحركة في ظل واقع بوليسي قاهر تتعدد وسائل قمعه وآلياته القمعية المحسوسة وغير المحسوسة؟ وإلى أي مدى يسأل الإنسان العادي بسلبيته وانطوائه على ذاته، عن هذا الوضع المتفاقم الذي يطول الكل في الواقع، لا مجرد مجموعة من المشتغلين بالسياسة.

وتمثل هذه الرواية ملمحا رئيسيا في فكر لطيفة الزيات حيث يمثل موضوع القهر للفرد القيمة الأساسية في معظم أعمالها، والقهر الذي يسيطر على الشخصية الروائية هنا ليس فقط قهر السجن والسجان ولكنه أيضا القهر الخارجي، حالة الخوف الدائم تجاه السلطة، قائمة المحرمات التي لاتنتهي، هموم الحياة اليومية التي تجعله يلهث وراء لقمة العيش ولاتمنحه الفرصة للتفكير بشكل جدي في حياته، تجسيد السلطة السياسية كحيوان ضخم خرافي لايمكن التعامل معه، ما من مخلوق يمكن أن يحيط بكل ماتستهجنه، ولا أن يتنبأ بتقلبات مزاجها في هذا المضمار الوعر.. ود لو تلقى إجابة على السؤال الذي أثاره أبوه عن من هم أعداء الدولة الآن والأصدقاء؟ وخاصة أن خريطة الأعداء والأصدقاء لاتكف تتغير كل يوم، ولا يملك متابعتها رجل يتلطع في طابور الجمعية ومحطة الأتوبيس بالساعات» هذه الألوان المتعددة من القهر تحول المواطن في النهاية إلى محقق ومراقب على نفسه حيث يتساءل دائما: هل أذنبت في حق السلطة السياسية؟ هل قلت ما تستهجنه؟ هل هذه الكلمة خطأ أم صواب؟ لابد أن يصاب بالجنون. هذه الأسئلة وغيرها كثيرا ما كانت تدور بذهن عبد الله بعد اعتقاله وبعد أن وجهت إليه تهمة الإخلال بالوحدة الوطنية، ونظرا لأن عبد الله لم يفعل شيئا فلقد تأكد أن تهمة الإخلال بالوحدة الوطنية هي تهمة من لايفعل شيئا على الإطلاق».

هذا التهكم الواضح هو أبرز سمات هذه الرواية، حيث تنجح لطيفة الزيات في انتزاع الضحكات من موقف فاجع، ذلك أنه في «وجه أوضاع

قاهرة لاتؤذن بالتغيير، لم أعد أملك سوى النقد الساخر، والضاحك أيضا. «لكن الرواية لاتكتفي بهذه الإدانة للقهر الغاشم الذي لاينجو منه حتى «من لايفعلون شيئا» لكنها تؤكد على أنْ عدم الفعل هو في حد ذاته خطيئة لن تمنحنا خلاصا أو صك براءة، إن الانسحاب التام، والخوف من كل شيء»، يدمرنا أو على الأقل يخلق منا كائنات مشوهة غير جديرة بإنسانيتها، لقد تنامى وعي عبد الله داخل السجن حيث أدرك أن مطلب الإفراج الذي يلح عليه، ليس رهينا بوجوده في السجن بل إنه كان دائما مطلبه حتى قبل أن يدخل السجن.

لقد تطور وعي عبد الله داخل السجن بعد أن التحم بمجموعة المساجين السياسيين حيث لم يعد عبد الله ذات الرجل الذي دخل السجن. وهكذا تنجح الرواية في كشف أهمية أن الخلاص الفردي لا يتأتى إلا من خلال الكلي المتفاعل، بل ولعل هذا التوجه كان يعكس رغبة لطيفة الزيات في إمكانية الالتقاء بين مفكري هذا الوطن ورموزه الثقافية وبين الجماهير العريضة المجسدة في شخصية عبد الله. هذه الرغبة التي طالما أرقت الكاتبة وعبرت عنها مراراً وتكراراً.

في أكتوبر ١٩٩٢ تصدر لطيفة الزيات أوراقها الشخصية، وهي السيرة الذاتية لها التي طالما راودتها نفسها على تسجيلها، وأشارت إليها في أكثر من مجال.

والكتاب يحمل عنوانين قد يبدوان متعارضين «حملة تفتيش – أوراق شخصية» هذا التناقض بين الخصوصية واقتحامها، بين المحافظة على المستور وانتهاكه هو لب هذه السيرة التي تختلف كثيرا عن مفهوم السيرة الذاتية التي يتولى فيها السرد منذ النشأة حتى بلوغ أرذل العمر، مرورا بالمحطات الفارقة في حياة السارد، بعد تشكل وعيه ورؤاه، واكتمال نضجه العاطفي والفكري وقدرته على البوح بما كان يستدعي الإضمار. فهذا العمل يقع في منطقة وسطى بين السيرة الذاتية والشكل الروائي، وهو لا يخضع للتسلسل المنطقي من حيث الزمن أو الأحداث. إنه ليس سيرة ذاتية تقليدية، وهو يبعد بالتأكيد عن وصف الرواية وإن كان يجمع بين الاثنين «ويتكون العمل من جزئين الجزء الأول بداية سيرة ذاتية لاتكتمل تتناول سنوات الوعي، وإن تحلقت حول منتصف العمر، والجزء الثاني يتكون من أوراق كتبتها وأنا في سجن النساء عام ١٩٨١، تدور حول تجربة السجن، وتتحلق من جديد حول منتصف العمر بمنظور جديد، تم تبلوره في أثناء فترة السجن وحملة التفتيش التي تقع فعلا على المستوى العادي للسجن، تدور بالطبع على مدار العمل على المستوى النفسي، وأنا أمعن التفتيش في أغوار نفسي، أبدد الأوهام عن الذات وهما بعد وهم، وأمزق أساطيري أسطورة بعد أسطورة، لأقف في نهاية المطاف متصالحة مع الذات بكل إيجابياتها وكل قصورها».

في هذه السيرة الذاتية – إن اتفقنا على هذا المسمى – والتي تتضمن نصوصا عدة من أعمال لم تكتمل، وصفحات لم تنتشر – ومشروع رواية لم تتخط شكل المعالجة الروائية، تنطلق لطيفة الزيات في الكتابة عن الماضي وهي منغرسة بقوة في وعيها الحاضر، وتنتقل عبر الأزمنة

والأمكنة تسترجع ملامح ولحظات ماض هو بدوره متحرك عبر الذاكرة وإعادة تشخيص الأحداث، إنها تتحدث عن نشأتها بالمنصورة وحكايات الجدة عن الشاطر حسن والجن والعفاريت ، وتعلقها بالمطلق وهي بنت السابعة عندما رأت اكتمال الجمال في الشاعر الرومانسي الهمشري الذي مات في عنفوان الشباب حيث لم تكن تتأمل رجلا جميلا ولا حتى إنسانا جميلا، بل كانت تتأمل الجمال في اطلاقه، والكمال على إطلاقه . وفي المنصورة أيضا، تشهد وهي في الحادية عشرة من عمرها، الرصاص وهو يودي بحياة أربعة عشر قتيلا من المتظاهرين «الرصاص ينطلق من البنادق السوداء، أسقط الطفلة عني.. ومصيري المستقبلي يتحدد في التو واللحظة، وأنا أدخل باب الالتزام الوطني من أقسى وأعنف أبوابه ويحدوني رجاء لايبين: أن أظل قادرة على قوله: لا لكل مظالم الدنيا». منذ البدايات يتشكل وعي الطفلة وينمو ويصبح همها الاساسي هو مقاومة كل أشكال القهر، فتنخرط في الالتزام الوطني والاجتماعي وتصبح واحدة من ابرز قيادات اللجنة الوطنية للطلبة والعمال، وفي الثالثة والعشرين من عمرها تصبح واحدة من ابرز قيادات التنظيمات اليسارية جماهيريا، وتتعرض هي وزوجها الأول، المناضل الذي اختارته شريكا لها، للمطاردات البوليسية حتى يقبض عليهما، وفي زواجها الثاني من أستاذها الجامعي المرموق، تفنى في عشق هذا المطلق وتتحمل نزواته إلى أن تدرك أن فقدانها لذاتيتها هو قمة الأسر والعبودية، فتنفصل عنه بعد أن تيقنت أنه ما من جريمة أفدح من جريمة وأد الذات، وتحكي السيرة قصة هذا الانفصال في عذوبة شجية تكشف عن حس غاية في الرهافة يكشف عن مدى ما تتمتع به هذه الكاتبة من قدرة خلاقة على تسجيل أدق المشاعر والتحليق بها إلى فضاءات إنسانية عميقة، لقد كان انفصالها نوعا من استرداد الذات وامتلاك القدرة من جديد، بعد أن دارت كثيرا من المدار الخطأ، إن هوة فصلت في السنين الأخيرة من زيجتي بين الرؤية والواقع المعاش، بين الرغبة في الفعل والقدرة على الفعل، بين ما آمنت به عقليا وبين ما عشته فعليا، إن هذه الهوة أسلمتني إلى الشلل في ظل شعور حاد ومتزايد بأني أقف في المدار الخطأ ولا أملك لوقفتي تبديلا، هكذا تستعيد لطيفة الزيات وعيها، وتحس بانها قد تحررت وامتلكت ارادتها وبدت قادرة على أن تحصن نفسها ضد كل عوامل الضعف، أن أحدا لم يملك القدرة على تعريتي أو النفاذ إلي».

وعلى هذا فإن انخراط لطيفة الزيات في خضم الحياة الفكرية وتفجر الأنثى الكامن فيها والذي دفعها إلى مسار الابداع بدءا من الباب المفتوح ومرورا بكتاباتها اللاحقة ومشاركتها الفعالة في الخضم الوطني والاجتماعي قد منحها الكثير من الحرية التي طالما تشوقت إليها وحلمت بها ولعل هذا ما يفسر هذا الإحساس بالرضى حتى وهي تواجه الاعتقال عام ١٩٨١ «إن احدا لم بعد يملك أن يسجنني، أقول هذا وأنا في الثامنة والخمسين، وأنا في طريقي إلى السجن ألمح حريتي مكتملة في آخر الطريق، وتصالحي مع الذات بعد مشوار طويل ولكن لم تكن هذه الحرية بالحرية المبذولة ولا بالحرية النهائية، بتأتي عليْ وقد طعنت في

السن، أن أعاود بالفعل الحر والهادف توكيد حريتي المرة بعد المرة، بفعل حر بعد فعل، سواء تمثل هذا الفعل في موقف أو كلمة وأفقد حريتي في كل مرة أقول فيها لنفسي : طال المسار وآن لي ان أستكين.

بهذه الروح الوثابة ستظل لطيفة الزيات رمزاً حيا لكل ما هو جميل ونبيل في حياتنا. وستظل أوراقها الشخصية شهادة تحرير وانطلاق مع النفس ووسيلة للتحرر الأكبر الشامل، التحرر الوطني والاجتماعي.■

الظاهرة الروائية في المغرب العربي
محاورة : عبد الحميد عقار

صدوق نور الدين*

مقدمة:

١ – لم تحظ الظاهرة الروائية في المغرب العربي باهتمام موسع يتحقق من خلاله ملامسة مظاهرها وتجلياتها، وبالتالي – إن أمكن – التأريخ للخيال الأدبي فيها.. إذا ما علمنا بأننا نحوز تراكماً روائياً يخوّل امكانية القراءة والاستقراء، وبالتالي استصدار أحكام وتأويلات تجسد مستويات التلقي والتداول..

إن الشروط الفكرية والثقافية التي أدت إلى نشأة الرواية في المغرب العربي تختلف تمام الاختلاف عن المتحققة في المشرق، بحكم اختلاف المعطى السياسي إلى نوعية التفكير في ترسيخ شرط النهضة وتأكيد الهوية، وهو ما أدى بالاساس إلى تأخر ظهور جنس الرواية في المغرب العربي، إلى بداية الخمسينات، وبشكل متفاوت على امتداد الدول المشكلة للمغرب العربي، بالاضافة لكون الكم الروائي ظل محدوداً، إذ قد لا تصدر على مدى سنة كاملة سوى رواية واحدة.. بيد أن الوتيرة – والحديث هنا عن الرواية المغاربية المكتوبة باللغة العربية – سيرتفع معدلها في الثمانينات والتسعينات، دون الأخذ بعين الاعتبار للقيمة التي يمكن أن يضيفها نص روائي ما، إلى المتن المعتمد والمعترف به.. ذلك أن تجارب روائية عدة مجنسة تحت رواية ليست في الجوهر والحقيقة سوى قصة طويلة، إذا ما احتكمنا للمعايير التي يمكن في ضوئها القول بأن هذا النص فعلاً يعتبر رواية، فيما غيره لا يرقى إلى ذلك.

٢ – إن من بين التجارب النقدية – على تعددها – التي أوفت الرواية في المغرب العربي حقها، ما أقدم عليه الناقد والباحث الأستاذ عبد الحميد عقار ذلك أنه أفرد دراسة أكاديمية وافية للرواية المغاربية، وإذا كنا في هذا المقام نأخذ بعين الاعتبار ما جاء في هذه الدراسة، بحكم طبيعة ما نحن بصدده من حيث التأليف، فإن الحوار المطول الذي نشرته مجلة مقدمات مع هذا الباحث والناقد، يخولنا امكانية رصد بدايات هذا الجنس الروائي مغاربياً، إلى التأثيرات والمرجعيات التي طبعته، والخصوصيات المتفرد بها.. والواقع أن هذا يعد إضاءة شافية وافية لمحتوى البحث.

إن الناقد عبد الحميد عقار يتميز وبشكل شبه مطلق عن بقية النقاد المغاربة، من حيث سعة

* قاص عراقي

اطلاعه على المتن الروائي للكاتب الواحد. مع ضبط المقارنات الضرورية عند الاقتضاء، وتحديد التوجهات التي تطبع مراحل الانتاج الابداعي في الرواية.. إنه يؤسس منطلقاته النظرية معتمداً النص الراوئي بداية، وهو- في تصوّرنا- التوجه الأسلم، ما دام لا يمكن استصدار حكم نظري في غياب قاعدة للقراءة.. لذلك قسمنا هذا الحوار المطول، والذي لم يصدر بعد في كتاب إلى:

١ - النشأة والبدايات..

٢- عوامل التطور والتأثيرات..

٣- الفضاءات المؤطرة لهذا الظهور..

يبقي- ونحن نختم هذه التوطئة- الاشارة إلى نوعية التعامل النقدي مع الرواية المغاربية:

أ- فمن ناحية تغاضي النقد الأدبي في المشرق عن هذه التجربة، على اعتبار أن المشرق وحده يملك إمكانية التأليف الروائي..

ب- لم توجه البحوث الجامعية في المغرب إلى دراسة هذه التجربة وإيفائها حقها، بل تجدها انصرفت لدراسة الرواية في المشرق، حتى أنّ متناً روائياً واسعاً تم اهماله إلى اليوم..

النشأة والبداية:

إن الوقوف على نشأة وبداية الظاهرة الروائية في المغرب العربي، لا يمكن أن يتحقق إلا بالتحقيب الزمني.. ذلك أن فترة أواسط الخمسينات بمثابة الفترة المحددة لهذا الظهور، وإن كان بعض الكتاب مثلاً، شرعوا في كتابة رواياتهم (بوعي أو بدون) في فترات مبكرة، مما يجعلنا نميز أصلاً بين تاريخين أساسيين: تاريخ الكتابة والاكتمال، وتاريخ النشر والتداول، والنموذج الأصدق رواية محمود المسعدي: حدث أبو هريرة والتي شرع في كتابتها عام (١٩٣٩).. مما يعني بأنها (قد) تكون اكتملت قبل نشر العروسي المطوي (١٩٥٦) لروايته «من الضحايا» إلى جانب كونها النواة الأساس لما يعرف بالتوظيف التراثي، أو الصيغة البديل.. والواقع أن تاريخ النشر، جعل ظهور الروايات المغاربية متفاوتاً، إذا ما أخذنا بعين الاعتبار كون الناقد عبد الحميد عقار يحتكم في معيار النمذجة والتدليل على المقاييس الغربية، والتي تجعل نصاً ما يصنّف ضمن رواية. وآخر لا يرقى لذات التصنيف.. وللتمثيل حالة المغرب، حيث تتحدث عن «دفنا الماضي» (١٩٦٦) كبداية للرواية في المغرب، دون إيلاء الأهمية لـ الزاوية (١٩٤٤) و«في الطفولة» (١٩٥٧)، التي تعد سيرة ذاتية في الأصل.

على أن التقارب المشار إليه، وارد على السواء بين ظهور الرواية ومغاربياً ومشرقياً.. فالسبق يبقى للمشارقة على تعدد الاختلافات الحاصلة على مستوى الظهور، دون الاسقاط من الاعتبار كون شبه إجماع تم بخصوص زينب (١٩١٤) لـ لمحمد حسنين هيكل من ثم فإن تونس عرفت الرواية من النموذج المذكور سابقاً من «الضحايا» (١٩٥٦) لـ للعروسي المطوي، والمغرب «دفنا الماضي» (١٩٦٦) لـ عبد الكريم غلاب والجزائر «ريح الجنوب» لـ عبد الحميد بن هدوقة (١٩٧١)، وموريتانيا «الأسماء المتغيرة» لـ أحمد ولد عبد القادر (؟) وأما ليبيا فقي (١٩٨٥) ومن خلال لـ «حقول الرماد» لـ أحمد ابراهيم الفقيه..

«فالنصوص الروائية المغاربية الأولى يعود تاريخ نشرها إلى ما بعد منتصف الخمسينيات، وهي الفترة التي كانت قد شهدت في مشرق العالم العربي، تطوراً ملحوظاً في التجارب الروائية» (الحوار.. ص٧)..

بيد أن المشترك بين هذه الروايات المحقبة بداية ونشأة بين (٥٦/ ١٩٨٥)، يحق رصده في:

١ – الخلفية..

٢ – عناصر التداخل..

٣ – الذاكرة..

فالخلفية ترتبط بمسألة الادراك لهوية جديدة، والملتصقة بما يوازيها أي الوعي الجديد، والكتابة الجديدة المعبرة عن المرحلة.. ولكأن زمن الكتابة الروائية يعادل الواقع الجديد، واقع ما بعد مرحلة الاستعمار.. وأما عناصر التداخل فتتجسد بدءاً في مكون المثاقفة، على أساس أن جملة من الروائيين المغاربيين يجمعون بين الثقافتين العربية والفرنسية (وربما غيرهما) إلى أن منهم من يكتب باللغتين، كما من لا يكتب أساساً باللغة العربية.. وهذا الجانب من التداخل، يؤسس للتأثر والتأثير، حيث الرهان على الأشكال الجديدة للإبداع والتأليف، الأشكال المكتملة في الآداب الغربية، والتي لا ننكر تجسداتها في آدابنا القديمة... على أن لا يغيب عن بالنا كون بعض الروائيين مزجوا بين كتابة الرواية وغيرها، كما يؤكد عبد الحميد عقار ولعل في عبد المجيد بن جلون وعبد الكريم غلاب وواسيني الأعرج الدليل القاطع.

وتتعلق الذاكرة بـ الأب المؤسس لهذا الفن على مستوى هذه الدول.. فإن أخذنا مثلاً تونس، يحق الحديث عن علي الدوعاجي، المسعدي والبشير خريف وفي الجزائر بن هدوقة بينما في المغرب لا يمكن الجزم- كما يذهب عقار- إلى تأثير الزاوية أو في الطفولة في أجيال المبدعين اللاحقين.. والواقع أن قضية الأب لا يمكن الحديث عنها- في نظري- بالنسبة لكافة الكتابات الإبداعية في المغرب بحكم تباين الجهود وتفردها، وتقارب عامل السن بالنسبة لمعظم المبدعين، وهو ما يطرح مثلاً مستقبل فن الرواية في المغرب، إذا ما ألمحنا لغياب الأسماء المضيفة..

.. هي خلفية مرتبطة بشيء واحد أو بشيء مشترك، هو فهم جديد للهوية وادراك جديد للزمن ومحاولة امتلاك وعي مغاير بهذه الهوية بهذا الزمن.. (ص٨ و ٩).

.. الوضع يختلف في المغرب ظاهرياً.. بالنسبة لنا لا يوجد روائي بمنزلة الأب، وحتى النصوص التي كانت ذات قيمة تأسيسية في مرحلة سابقة على الرواية، في مرحلة شبه روائية من قبيل الزاوية للتهامي الوزاني وفي الطفولة لعبد المجيد بن جلون قد ظلا غير مؤثرين بما فيه الكفاية بالنسبة لمخيلة الكاتب.. (ص١٠).

إن ما نخلص إليه، بصدد البداية والنشأة ما يلي:

١ – كون فترة الخمسينيات تعد المنطلق الأساس للكتابة الروائية مغاربياً..

٢ – اختلاف عوامل الظهور على مستوى المغرب العربي، عن الحاصل في المشرق..

٣ – تأكد مرجعيات بعض النصوص الروائية، على العكس من غيرها..

عوامل التطور والتأثيرات:

لا يمكن النظر إلى تطور جنس الرواية مغاربياً، إلا بتمثل واستحضار العوامل الرامية إلى ذلك، بالاضافة للتأثيرات.. ومن خلال الحوار الذي نحن بصدده، يمكن رصد هذه العوامل فيما يلي:

- الزمن..
- التجريب..
- اللغة..

إن الحديث عن الزمن يرتبط بالكم المتداول من النصوص الروائية، والتي جيء على طبعها ونشرها في جنس الرواية بالضبط.. فإذا كانت البداية حددت في منتصف الخمسينات، فإن المغرب على سبيل المثال لم يعرف تطوراً في الكم إلا بمجيء السبعينات، حيث وصلت الروايات المنشورة إلى (١٢) رواية.. فيما لم تظهر في الستينات سوى واحدة.. هذا التطور يعكس التداول، وليس القيمة.. والقول بالتداول معناه أن ذلك يتحقق ويتم على حساب أجناس أخرى: القصة القصيرة والقصيدة.. بالاضافة إلى كون التجربة الروائية سوف تؤدي إلى الغنى والتنوع، بظهور أسماء جديدة، منها من يخوض التأليف الروائي دون أن يؤثر عنه كتابة قصة قصيرة، إذا ما استثنينا منهم عبد الله العروي.. ولعل ما ينسحب على المغرب بخصوص مسألة الزمن، ذاته المتعارف عليه في بقية أقطار المغرب العربي..

.. فعندما تكثر الإنتاجات يمكن أن تغتني التجارب وأن تتنوع (ص٨٨ من الحوار).. إن مسألة الكم لم تعد التعليل المعتمد من وراء عدم تقييم الرواية مغاربياً، ذلك أن ما حصل من تراكمات يؤهل بالأساس لمعرفة أهمية وقيمة هذه الرواية إضافة وممارسة.. ثم إنه الدافع للمقارنة فيما بين تطور التجربة في الجزائر، وفي ليبيا من خلال بعض الأسماء، وحتى في تونس مؤخراً وموريتانيا، على محدودية ذلك [٨]، إذا ما قورن الأمر بالمغرب.. ويحق القول في هذا المقام، بأنه إذا ما كان المغرب يعرف تطوراً في الكم، فإنه بقية بلدان المغرب العربي تعرفه في الكيف [٢].

يقترن التجريب في هذا الحوار بالثيمة أو الموضوعة المستهدفة بالحديث، والتي ترتبط على مستوى التخييل بالحنين إلى الطفولة ،الاستلهام من المتخيل الشعبي، أو التطرق إلى الواقع عبر تجسيده في صورة غير عقلانية ولا منطقية.. ولنا في تجارب واسيني الأعرج،" الطاهر وطار،" أحمد المديني ومحمد عز الدين التازي في مرحلة متقدمة، الدليل القاطع.. على أن النزوع إلى التجريب في الحقيقة يحسن تصنيفه، وهو ما لم يعمد إليه الناقد عبد الحميد عقار فبالإمكان القول بصدده:

١- بأنه تجريب غير مشروط وبلا حدود.. وثمة تحضر مرجعيات الرواية الجديدة في فرنسا، أو تيار الرواية /الضد..

٢- تجريب الوسط، حيث المزج بين الصيغتين التقليدية والحديثة في الكتابة لتمرير معطيات التجديد الفني..

٣- تجريب عقلاني منطقي يراعي مقتضيات الكتابة الروائية، كما يستحضر آفاق تلقيها.. والملاحظ- وإلى اليوم- بأن الرواية المغاربية لم

تتخل عن نزوعها التجريبي، ولكأن الشاغل الأساس الكتابة، وليس ما تعبر عنه وتفضي إليه هذه الكتابة.. هذا التصور في عملية التأليف، يغيب على مستوى التلقي القارىء والمحيط الذي يوجد فيه.. فقارىء الرواية المغربية في المغرب، ليس مثلا مؤهلاً لاحتضان هذا التجريب على الصورة التي جاء بها وعبّر عن نفسه من خلالها منذ بداياته وإلى الآن، عكسما تجسد في التجربة الروائية في مصر.. وأعتقد بأن خلف النفور من تلقي هذه الرواية، يمثل هذا العامل الذي قلّ أن أنتبه إليه.. وإلا فكيف نفسر فاعليه الصدى الذي تحظى به كتابات محمد زفزاف ومحمد شكري الروائية قياساً إلى غيرها وكيف نفسر أن روايات عبد الكريم غلاب تظل مقبولة فنياً وفكرياً كلما أثير مشكل تدريس نص روائي من الناحية البيداغوجية؟

اما بخصوص اللغة، وهي المكون الأساس في الكتابة الروائية، فإن الحديث عن التجريب لا يتحقق إلا في ضوئها. من ثم اعتبرها الناقد عبد الحميد عقار في حواره سيدة هذا الجنس اللفظي.. لقد نظر إليها على مستوى الرواية المغاربية في تعددها وتجاورها إلى اللغات واللهجات المحلية، ممّا قد يوحي بانعدام تجانس البنية الروائية والأصل أن التجاور انفتاح على المحيط الاجتماعي وما يتفاعل فيه..

إلا أننا وما دمنا بصدد اللغة- وهو ما قد يشاطرنا فيه الرأي الأستاذ عبد الحميد عقار- فإنه يتحقق أحياناً توظيفها ليس عن تلقائية تامة مطلقة، وإنما وفق قصدية إيهامية بالتحاور والتجاوز، فيما البنية الروائية يطالها التفكك لا الضم والمنطق الصارم.. فاللغة الدارجة على تباين خصوصياتها المحلية، أضحت في الرواية المغربية بمثابة جواز مرور لما يسمى بالتعددية.. ولكأن حضور الدارجة كاف لوحده لخلق كتابة روائية.. يتمثل هذا في لعبة النسيان لـ «محمد برادة» و«شجر الخلاطة» لـ «الميلودي شغموم»[٣].. وفي غيرهما من الأعمال.. وفي المقابل، فإن، واسيني الأعرج، في «سيدة المقام» استغل اللغة الدارجة في مقامات، وذيلها بالمقابل الفصيح، وهي لا تعدو كلمة أو جملة وليس صفحات كاملة.. ومثلما استهدفت الدارجة بالتوظيف ثم النزوع إلى الشكل التراثي في الشكل والصوغ، حيث أصبح النص قائماً في كليته في التراث- ونحن نعلم بأن اللغة تراث- إذ لا يمكن التمييز بين نص روائي تراثي قديم، ورواية حديثة.. وهو ما رأيناه عند المسعدي سابقاً وصلاح الدين بوجاه في تونس راهناً، وما لا يسلم منه حتى جمال الغيطاني في بعض تجاربه المسماة- تجاوزاً- رواية..

إن الروائي وحسب ايريس مردوخ لا يستطيع أن يعطي أكثر مما عنده.. ولذلك فإن النظر إلى الرواية لا يجدر أن يتم إلا من زاويتين: التلقائية في إنتاج القول الروائي، حيث النص ينمو الطبيعي لا المفتعل.. إلى فساحة التخييل لا محدوديته.. وأما التكلف فليس سوى قول كل شيء في تجربة روائية واحدة.

الفضاءات المؤطرة لهذا الظهور

إن المقصود بالفضاءات المؤطرة لظهور الرواية المغاربية حصيلة التأثيرات التي مست فن

الرواية. أو تلك التي تعتبر مظهراً إيجابياً أسهم في الدفع بالظاهرة نحو الأقوى.. والملاحظ أن هذه الفضاءات في جوهرها تمس عملية التداول بما يندرج فيها من تلق وتأويل.. من ثم، سنفصل هذه الفضاءات وفق المتضمن في حوار الناقد عبد الحميد عقار..

١ – الفضاء العام: ويرتبط أساساً بعملية القراءة في كليتها، وذلك من حيث كونها تعاني من تراجع بات يطبعها.. والذي لا يمس ميدان التربية والتعليم والثقافة فقط، وإنما يطال الوضعين السياسي والاقتصادي.. ذلك أن بنية المجتمعات التقليدية التي يفصل فيها بين الاقتصادي والثقافي، أو الاقتصادي والتربوي، إلى الوضعية التي تخدم فيها الثقافة السياسة، لا يمكنها الدفع بعمليات القراءة فيما تكون فاعلة منتجة.. ومثل هذا الوضع يقود إلى نكوص التجربة الروائية، على أن للتفاوت يسم الحالة مثلا بين المغرب وتونس، أو تونس والجزائر مثلا.. وبشكل أوسع بين المغرب ومصر..

.. لقد تراجعت القراءة بشكل ملحوظ. وهو أمر يتأثر به الأدب سلباً بشكل خاص.. (ص١٤ من الحوار..)

٢ – غياب المؤسسة: إننا نقصد بغياب المؤسسة، الإطار المتكامل الذي يهدف خدمة الثقافة والفكر، بتبني نشر الكتاب بمختلف صيغه، وبالتالي دعم كتابة ومؤلفيه.. ومثل هذه المؤسسة المتكاملة لا نعثر عليها في المغرب العربي، بالرغم من مرور أزيد من ثلاثين سنة على هذه الأقطار.. إذا ما أضفنا لهذا، وهو ما غاب عن الأستاذ عقار مع أنه تحمل المسؤولية في اتحاد كتاب المغرب لمدة لا بأس بها، نعدام التواصل بين اتحاد كتاب كل قطر من أقطار المغرب العربي.. فلو أن هذه الاتحادات عملت بما تملكه من وسائل للضغط على الحكومات والجهات النافذة، لكان خلق إطاراً مغاربياً لخدمة الثقافة والفكر قد بلور – وعلى الأقل – عملية انتقال الكتاب من دولة إلى أخرى.. إذ لا يعقل وإلى اليوم، أن تكون الدول متجاورة، لكن لا أحد يعرف ما يصدر هنا، وما ينتج هنالك، اللهم من خلال المعارض العربية.. والأمر أن الاتفاقات الموقعة في مجال التعاون وتبادل الخبرات والمعارف، تقصي الجانب الثقافي إن لم تقل تلغيه.. ولكأن الأمر يرتبط بما يعد ثانوياً.. والثالثة، أن هذه الأقطار لم يقم فيها – وإلى اليوم – مجلس أعلى للثقافة، وأظن بأن الاقتداء بمصر في هذه الحالة واجب، وإلا فكيف لنا أن نسوغ تفاحش الأمية داخل هذه الأقطار في الزمن العولمي..

٣ – قضية النقد الأدبي: إذا كان من ميزة للنقد الحديث، كونه دفع بالرواية نحو ما يمكن عدّه النموذج السامي للدراسة والتحليل والبحث، وذلك باستلهام ما جاءت به تيارات النقد الأدبي من فتوحات هامة وأساسية، فإنه يحق القول بأن هذا النقد ذاته أسهم في تخلف الرواية على مستوى المغاربي.. وهو ما لفت إليه النظر الأستاذ «عقار» وبشكل موضوعي، قل أن اعترف به الأكاديميون الذين باتوا يخافون على مقاعدهم أكثر من خوفهم على وضعية الرواية في المغرب العربي أو الثقافة بشكل عام. وهي إحدى مسئوليات المثقف.

لقد انصرف هذا النقد إلى النظر والتنظير تحت ضغط العامل الاكاديمي.. وتغاضى عن توجيه الرواية نحو المسار الذي يجدر أن تسير فيه.. حيث أصبح المنطلق ليس الإبداع الروائي، وإنما النقد الأدبي.. من ثم، غدت الرواية التي لا تخضع لمقاسات النظر، تقصى من حقل البحث، وهذا أثر على العديد من التجارب التي أهملت دراستها على قيمتها أو العكس.. وبانتفاء النقد عنها، فإن القارىء العادي لا يمكنه التواصل معها، إذ ما علمنا بأنّ النقد إعلام ودعاية واجبة للإبداع.. مع ما يطبع العملية الأخيرة من قيم لا صلة لها بالإبداع والثقافة.. والواقع أن الذين يتحملون مسئولية هذا النقد الأكاديمي لم يكرسوا الدراسة والبحث، فيما يخدم الممارسات المغاربية، بل إن تجربة الرواية في مصر،وفي غيرها لعوامل ولأخرى حظيت بأكثر من اهتمام، والا فكيف نفسر إيلاء الأهمية وعلى مستوى أكثر من بحث لتجارب جمال الغيطاني مثلاً، أو إدوار الخراط ولئن كان البحث الواحد الأوحد شبه كاف.. واذا كان هذا الكلام يعتقد بأنه ينصرف على المغرب وحده، فإن من يملك سعة أفق النظر يتوصل إلى مغاربية الرأي وليس مغربيته.. بالإضافة إلى هذا نجد غياب المجلة الخاصة والمتخصصة في النقد الأدبي، وهو ما يجعل الجهود شبه مبعثرة.

في موضوعة الكتابة عن الماضي: يمكن القول بأن موضوعة الماضي ظلت في الرواية المغاربية منذ فترة ظهورها وإلى الآن.. واذا كان الأستاذ عبد الحميد عقار يعلل الحضور بما يعد لا ارتباطاً قوياً بالواقع، وبالتالي إمساكاً لما هو حي في الماضي إما بهدف التعريف به أو الثورة ضده أو توقاً إلى تجاوزه، فإن ما يجدر ألا يغيب عن بالنا كون الكتابة عن الماضي كمجد، أو كمرحلة اختلاط أعقبها استقلال وحرية، بمثابة فقر إلى المادة المراد صوغها.. ذلك أن ما لا يفهم- وإلى الآن- كيف أن الرواية المغربية ونماذج من الجزائر وموريتانيا وليبيا، تعزف على ذات الايقاع، ايقاع الماضي الميت والمنتهي منه، وهو ما يوضح كما سلف الحوز إلى المادة التي لا تولد إما عن مقروء جامع، أو عن سفر وتأمل في الواقع.. وهنا يحق الحديث عن مسئولية الروائي المثقف ولا الروائي وحسب.. فالسكن في الماضي- حقاً- ارتبط بالواقع، ولكن أين دور الحاضر وقوته ومعناه، ولعل في انتكاسات الحاضر في البلدان المغاربية الدليل على أن الرواية لم تؤد المهمة المنوطة بها.. مهمة التعريف والتنوير وكشف أسرار الحاضر.. وإنني في هذا المقام لا أقصي تجارب رائدة لـ عبد الكريم غلاب محمد زفزاف عبد الله العروي وواسيني الأعرج،وحسن بن عثمان وغير هؤلاء. إن الروائي وهو يفتقر إلى المادة، يجد متنفسه ؟؟ في الماضي أو في حديثه المباشر عن ذاته، حيث يصعب الفصل بين الروائي والسير ذاتي، والروائي كسيرة ذاتي حتى أن كما كثيراً من الروايات المغاربية روايات للسيرة الذاتية.

٥- بروز الصوت النسائي: يثير مصطلح الكتابة النسائية أكثر من إشكال.. وبما أننا من ناحية لسنا بصدد فك هذا الاشكال، ومن ثانية، فإن القارىء يلاحظ بأن الفضاءات المتحدث عنها إلى السلب أكثر مما هي إلى الايجاب، فيمكن اعتبار بروز

الصوت النسائي في الرواية مغاربياً، من أهم ما طبع- يطبع الظاهرة الروائية في المغرب العربي، على التفاوت البين في قوة الحضور..

فإذا كان المغرب اليوم لا يملك روائية تحمل اسمه وتعبر عنه، أكثر من امتلاكه قصاصات فالغياب يعود إلى الانقطاع، وتمثل بانقطاع الروائية والقاصة (خناثة بنونة) مثلا عن الكتابة..

فالملاحظ أن تونس تزخر بأكثر من صوت نسائي في الرواية.. أما في الجزائر وليبيا وموريتانيا، فلا يكاد يستوقفنا- على حد متابعتنا- صوت نسائي عدا (أحلام مستغانمي) في الرواية لافت ومعبر.. ولكأن لا حق للمرأة في رفع صوتها والادلاء برأيها..

على أن انعدام التكافؤ على مستوى الكتابة الروائية النسائية مغاربياً، وهو ما لم يلتفت إليه الناقد «عقار» تجعل من الصعوبة تقييم الجهد موضوعياً والحكم له/ أو عليه.. بل إن الخصائص التي تتسم بها هذه الكتابة نذكر منها:

١- تذويت اللغة..

٢- طغيان التمرّد..

٣- قوة التجربة الذاتية..

٤- البعد الشعري..

هذه الخصائص في الواقع تنسحب على الكتابة الروائية النسائية في العالم العربي ككل، وليس المغرب العربي.. ولنا في تجارب: هدى بركات، '' نجوى بركات،'' حميدة نعنع،'' أنيسة عبود، '' سيزال الطحاوي،'' هاديا سعيد،'' عالية ممدوح،'' رني الحايك،'' غادة السمان،'' آمال مختار وأخريات..

فهذا النزوع التمردي يبدو طاغياً في هذه الروايات بشكل كبير.. وهو غني لأنه يضفي على الخطاب نوعاً من الانسانية ونوعاً من التلقائية التي تجعل الرواية التي تكتبها المرأة المغاربية رواية أقرب إلى الشعر وأقرب إلى البورتريه وإلى الاعتراف السير- ذاتي.. (ص١٨ من الحوار..)..

إني أعتقد بأن الحديث عن الكتابة الروائية النسائية مغاربياً لا يمكن أن يتحقق الا وفق:

١- تراكم في الانتاج لافت..

٢- اعتماد المقارنة نقدياً بين هذه الممارسات..

٣- الوصول إلى استجلاء خصوصيات الرواية النسائية مغاربياً.. وما يمكن أن يتقاطع ويختلف معها وعنها عربياً..

على أن ما نخلص إليه بصدد القضاءات المتحدث عنها التالي:

● غياب الاقبال على تلقي واستهلاك الرواية، وبالتالي انتفاء عوامل ودوافع دعمها..

● انشغال النقد الأدبي الحديث بالنظر وعدم مواكبة مسار الرواية المغاربية أساساً..

● هيمنة مادة الماضي كمادة روائية..

● أهمية وقيمة الصوت النسائي على تباينه مغاربياً..

والملاحظ أن بقية الحوار ككل، انصرفت إلى تناول المسار الروائي المغاربي على مستوى كل بلد، وهو ما جعل هذه العملية تتسم بالتكرار، حيث أضحت الغاية تطويل الحوار ليس غير، وكان بالامكان التوقف عند المادة المتطرقة للكتابة الروائية النسائية مغاربياً..

ملاحظات ختامية:

إن الحوار الذي جئنا على مناقشته، يجسد في الواقع والحقيقة أهمية دالة ولافتة.. فمن ناحية– وكما سلف– يعكس سعة اطلاع المحاور. وانتفاء ذلك عن المحاور، إلا لو حصل لكان مستوى القيمة المعرفية أعلى وأرقى وأغنى.. ثم إن هذه السعة برزت كسلطة معرفية قوية لا تحاجج ولا تناقش، فيما المطلوب هو العكس..

إلا أنه وبالرغم من هذه الأهمية والقيمة، لنا أن نبدي ملاحظات تخص نوعية تلقينا، ومحاولتنا في القراءة وعلى الفهم أيضاً.. فالملاحظ أن الأستاذ عبد الحميد عقار وهو يتحدث عن البدايات والتأسيس، غفل عن ذكر أسماء كان من الموضوعي ذكرها، بغض النظر عن قيمة إبداعها، وأمثل بـ أحمد البكري السباعي الذي أصدر روايته الأولى بوتقة الحياة في (١٩٦٦) ذات السنة التي صدر فيها لـ عبد الكريم غلاب «دفنا الماضي».. علماً بأن هذا الروائي الذي تراجع كتابة وإبداعاً روائياً لظروف أو لأخرى، حاز أول جائزة للمغرب في الابداع، ليعقب ذلك برواية ثانية عملت على أحداث الماضي «المخاض»، ومثل هذا التصور سقط فيه ناقدان: ادريس الناقوري ونجيب العوفي في كتابيهما النقديين: المصطلح المشترك ودرجة الوعي في الكتابة وليس هذا الاغفال ولبد عدم المعرفة، ذلك أن الأستاذ عقار تناول بالحديث تجربة موسى ولد ابنو الموريتاني. والذي لم تظهر له في اللغة العربية سوى روايتين، وإلى حد كتابة هذه السطور..

واللافت أن تجربة عبد الله العروي ومحمد زفزاف لم تحظيا باهتمام قوي، علماً بغناهما مادة وصيغة.. بل إن تجربة العروي وبعد صدور غيلة أبانت عن فكرة الكتابة الروائية المشروع، والتي يراد من ورائها إنتاج معرفة لما آلت إليه الذاكرة في الزمن العالمي العولمي، وما انتهت إليه قضية الأسرة.. ومثلما نتحدث عن العروي وزفزاف نلاحظ بأنه لم تبدر ولو ملاحظة عن التراكم الروائي لدى محمد صوف وهو تراكم لم يتناول بالدرس والتحليل النقديين بما له وما عليه، وهي من معطيات النقد الحديث ومنزلقاته، في حين نجد أن من أصدر رواية واحدة إلى روايتين يحظى بالذكر والاهتمام، وأمثل بـ عروسية النالوتي وآمال مختار، ومحمد برادة على السواء.

على أن ما يحسن ألا يغيب عن بالنا كون الخلفية المتحكمة في آليات التجريب مغربياً إن لم يكن مغاربياً، الانجازات المتحققة وتيار الرواية الجديدة أو الرواية الضد، وهي إنجازات خلفت آثارها على العديد من التجارب الروائية..

وأعتقد بأن كتابا للتونسي محمد الباردي أولى وولى الموضوع أهمية قصوى.. وهذا يبين بأن التلقي الروائي للرواية من لدن الروائي المغاربي كان فرنسيا أكثر مما كان روسياً أو إنجليزياً وحتى أمريكياً.. ولكأن الاتجاه الواحد هو ما تحكم في خلق هذه الرواية.. وأعتقد ختاماً، بأنه قد كان الأولى لون أن الأستاذ عقار طرح بدائل فيما يتعلق بوضعية النقد الأدبي الشائكة، وذلك بحكم تجربته– على محدوديتها – وتنوع قراءاته إبداعاً..

إن عبد الحميد عقار في تصوري يمثل نموذج الناقد المطلوب في الساحة الأدبية العربية وأذكر نهاية بأن هذا النقاش يرتبط بحوار، وأما الكتاب فله وقفة أخرى. ■

الهوامش

(١) تشير إلى تجربة الموريتاني: موسى ولد ابنو.

(٢): نستدل بما كتبه في الجزائر: واسيني الأعرج وفي تونس كل من حسن بن عثمان ومحمد لطفي اليوسفي..

(٣): لنتأمل مثلا ما كتبه الروائي الجزائري «الطاهر وطار» في أحد أعداد «أدب ونقد» عن «لحية الشيطان» ويخصوص الميلودي شغموم فإنه لم يكتب في الرواية سوى «الأبله والمنسية» وياسمين و«عين الفرس» كما لا يمكن اعتبار بروطابوراس... لـ «محيش» رواية!.

الإعلام العربي والتحدي الاعلامي الغربي المزدوج

حواس محمود*

يعد الإعلام المعاصر أهم وسيلة للتأثير في العديد من الأنساق الثقافية والفكرية لدى الأفراد والجماعات والشعوب، ويشهد العالم في الوقت الراهن ثورة كبرى في عالم المعلومات والاتصالات، أو ما يسمى العولمة تلقي بظلالها على البنية الفكرية والسيكولوجيية والحضارية لدى شعوب المعمورة..

والعالم العربي يجد نفسه وجهاً لوجه أمام التحدي الإعلامي الغربي المزدوج وذلك بمواجهته تحديين، الأول: هو التقدم المادي والتطور الحاصل في الغرب في مجال التقنية الاتصالية والاعلامية من أجهزة حاسوب وأقمار صناعية.. والثاني هو التحدي المعلوماتي والفكري الثقافي ويتلخص في غزو الأفكار الغربية للأنسجة الدماغية والفكرية للإنسان في العالم العربي، وهذان التحديان متكاملان يخدم أحدهما الآخر في جدلية تحدية نتيجتها التأثير سلباً على فكر وثقافة البلدان الطرفية، وفرض الأفكار الغربية المركزية على عقول أبنائها، البلدان الطرفية.

أولاً: التحدي الاعلامي الثقافي (التكنولوجي):

لقد كان تطور كل من وسائل الاتصال وتقنيات المعلومات منفصلاً في البداية ولم يكن هناك ترابط في الصلة بينهما إلا عام ١٩٦٤م وابتداء من هذا التاريخ حدث التشابك والتداخل بين الوسائل الاتصالية الحديثة وتقنيات المعلومات وبهذا فإنهما تجاوزا الحدود التقليدية التي كانت تفصل بينهما، وأصبح المسلك الرئيسي لكل تبادل إعلامي على المستوى العالمي هو الشبكات الالكترونية ولقد اعتمدت تقنيات المعلومات في تطورها على الاستعانة والاستفادة من الثورات الثلاث الكبرى التي تسود العالم منذ منتصف الستينات وهي:

- ثورة تقنيات الاتصال
- ثورة الالكترونيات الدقيقة
- ثورة الحاسبات الالكترونية

وأصبحت المعلومات بالاعتماد على ثورة الاتصالات تحتل الموقع الذي كانت تحتله الآلة في المجتمع الصناعي، إذ أن زيادة المعلومات تدفع باتجاه المزيد من تطور تكنولوجيا المعلومات، وتطوير تكنولوجيا المعلومات يؤدي إلى زيادة المعلومات، وزيادة المعلومات وانفجارها يساهم في تنوع البشر وتمايزهم

* باحث سوري

واختلافهم، بالتالي خروجهم من النمطية التي فرضها عليهم المجتمع الصناعي، إننا نشهد اليوم مزجاً متنوعاً بين وسائل الاتصال وتقنيات المعلومات أو ما يعرف بـ تكنولوجيا الاتصال التفاعلي (الاتصال متعدد الوسائط) ومن الامثلة على ذلك المزج الحاصل الآن بين الهاتف والحاسبات الالكترونية/ أنظمة النصوص المتلفزة/ والمزج الحاصل أيضاً لأنظمة الأقمار الصناعية مع أنظمة الارسال التلفزيوني/ أنظمة البث المباشر مع الأقمار الصناعية.

إن جوهر التحدي الثقافي الغربي ومضمونه موضوع هذه الفقرة. هو ما يتمخض عن التقدم الثقافي الغربي من نتائج خطرة يمكن أن تحدث على الصعيد العالمي، جراء هيمنة الدول المتقدمة على عناصر التقنية: بشقيها الأجهزة والبرامج الأمر الذي هيأ ويهيىء الفرصة للعديد من الشركات متعددة الجنسيات لفرض سيطرتها الإعلامية، ومن ثم خدمة مصالحها ومصالح نظمها. يضاف إلى ذلك عدم وجود معايير دولية تنظم امتلاك التكنولوجيا وتوزيعها، ناهيك عن حالة الفقر والتخلف. وضعف التنمية في العالم الثالث ومنه العالم العربي في شتى المجالات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والاعلامية إذاً هناك خلل واضح في امتلاك تقنيات الاعلام بين العالمين العربي والغربي، هذا الخلل له خطورته الكبرى ونتائجه الكارثية على صعيد تكون الأفكار والثقافات والقناعات، حتى أنه ينعكس على نمط الحياة والممارسة اليومية الاعتيادية لأي فرد في العالم يقتني ويتلقى الوسيلة الاعلامية الحديثة المستوردة من الغرب والموجهة أيضاً من الغرب، جدير بالذكر أن الشركات متعددة الجنسية تسيطر على أجهزة الإرسال والمسجلات، وكذلك التلفزيون وأجهزة الراديو والتلكس والهاتف وأجهزة الحاسب المعقدة وتهيمن أكبر خمس عشرة شركة أمريكية في مجال الالكترونيات على ٧٥٪ من الانتاج الصناعي الالكتروني العالمي في مجال أجهزة الاتصالات، وتبين الارقام أن ٩٧٪ من أجهزة التلفزيون و٨٧٪ من أجهزة الراديو و٩٥٪ من مصادر الأخبار في دول العالم الثالث مستوردة من دول تتبنى الاقتصاد الحر، وتسيطر الولايات المتحدة الأمريكية على صناعة الدوائر الالكترونية الاندماجية إذ انها تنتج بنسبة ٦٠٪ إلى ٧٠٪ من إجمالي الانتاج الدولي في هذا المجال، وتسيطر خمس شركات فقط على ٨٠٪ من الانتاج الأمريكي في مجال الدوائر الالكترونية، في حين أن مساهمة الدول النامية من إجمالي إنتاج الحاسبات الالكترونية في العالم لا يتجاوز ما نسبته ٥٪ فقط والنسبة الباقية تهيمن عليها الدول المتقدمة.

وتشير دراسة للدكتور راسم الجمال حول القدرات الاتصالية أو المساحة الاتصالية للدول العربية إلى إنها تحتل ١،٧٪ من مساحة العالم الاتصالية عام ١٩٨٧ وبذلك فإنها تأتي في المرتبة السادسة.. لقد نجم التحسن النسبي في النظام الاتصالي العربي بسبب التقدم الذي حصل في وضعيتها بالنسبة لمورد واحد فقط هو الخاص بعدد أجهزة البث الاذاعي إذ ارتفع من المرتبة السابعة أو الأخيرة عام ١٩٨٠ إلى السادسة عام ١٩٨٧، وبالنسبة لبقية الموارد بقيت على حالها لمدة ٧

سنوات، وازدادت حصة العرب من استهلاك ورق الصحف من مستوى الصفر عام ١٩٨٠ إلى ٧,٠ عام ١٩٨٧ ومن إنتاج الأفلام الطويلة ارتفعت من ٨,١ إلى ٢ ٪ وارتفعت حصة العرب من عدد أجهزة الراديو من ٣,٢ ٪ عام ١٩٨٧ ويأتي العرب في المرتبة السادسة بالنسبة لتوزيع الصحف اليومية (٤,١ ٪) من الاجمالي العالمي، وهم بذلك يتجاوزون منطقة الأوقيا نوسي التي جاءت في المرتبة السابعة بنسبة (٣,١ ٪) وتجدر الاشارة هنا إلى أن منطقة الخليج العربي تعدّ من أكثر مناطق العالم نمواً في حجم الطلب على الأجهزة الالكترونية والكهربائية الحديثة التي تأتي في مقدمتها أجهزة الحاسبات الالكترونية وملحقاتها، وذلك مقارنة بعدد السكان وبعدد المؤسسات التجارية والصناعية والمصرفية والخدمية العاملة فيها، ويمكننا أن نأخذ المملكة العربية السعودية كمثال: يشكل السوق السعودي أكبر سوق للحاسبات الإلكترونية في المنطقة ويعود ذلك إلى عدة أسباب منها: رغبة قطاع الأعمال السعودي - القطاع الخاص والقطاع العام) في زيادة فاعلية واستجابة تقنية المعلومات المتمثلة في الحاسبات لتوفير الحلول التي تفي باحتياجات قطاع الأعمال يضاف إلى ذلك أن العديد من المؤسسات (خاصة الحكومية في قطاع الخدمات) قامت بإدخال الحاسبات الالكترونية منذ بداية العقد الماضي وكذلك الشركات الأجنبية الضخمة وقطاع النفط السعودي، إلى جانب الاهتمام بتدريس الحاسبات الالكترونية في التخصصات المختلفة المرتبطة بها الاقتصاد والادارة- الهندسة- الاعلام) وإدخالها في معظم المدارس الأهلية الخاصة والبدء بإدخالها في بعض المدارس الحكومية، ومن مظاهر الاهتمام بالحاسبات الالكترونية في المملكة العربية السعودية انتشار العشرات من المراكز الخاصة والأهلية للتدريب على الحاسبات الالكترونية (تعليم الكمبيوتر) وهناك جهود تبذلها بعض المؤسسات الأكاديمية العربية لتوفير المعلومات للباحثين مثل مؤسسة الكويت للتقدم العلمي بالكويت، ومدينة الملك فهد للعلوم والتقنية بالسعودية، والاكاديمية الطبية العسكرية والمركز القومي للبحوث في مصر، وفي مجال الأقمار الصناعية وخاصة الصناعية الاتصالية يمكن الاشارة إلى انتشار أجهزة الاستقبال للبث التليفزيوني عن طريق الأقمار الصناعية في المملكة العربية السعودية في السنوات الأخيرة، وانخفضت أسعارها إلى حوالي ١٠٠٠ دولار أمريكي وبدأت عمليات تصنيع لبعض اجزائه مثل الطبق الخاص بالاستقبال (الصحن) في المملكة واستكمال باقي الأجزاء وأهمها جهاز الاستقبال من الخارج.

ولا يوجد حظر رسمي على هذه الأطباق إلى أنه هناك محاولات لمواجهتها بطرق أخرى غير المنع المباشر، يمكن أن نذكر بعض هذه المحاولات منها: تقوم المملكة حالياً ببث قناتيها الأولى والثانية على القمر الصناعي العربي (عربسات) ويؤكد مدير التليفزيون السعودي على أنه هناك ثمة حرص على عدم منافسة القنوات الفضائية، ولكن على الالتزام بأهداف المجتمع السعودي في إطار الرؤية السابقة من أبرز ملامحها:

١- تطوير التغطية الاخبارية وبخاصة ما يتعلق بالشؤون العربية والدولية من خلال شبكة ضخمة من المراسلين بالاستفادة من أحدث تقنيات الاتصال والانتاج التليفزيوني.
٢- زيادة مساحة الترفيه وذلك بتقديم أكثر من مسلسل درامي عربي وأجنبي على القناتين الأولى والثانية يومياً وزيادة المساحة المخصصة للمنوعات والأفلام والمسرحيات العربية والأجنبية.
٣- الاهتمام بالبرامج الثقافية والاعلامية ذات الطابع التنموي.

وفي إطار تطوير وتفعيل التواجد الاعلامي العربي على الخريطة الإعلامية العالمية تم إنشاء مركز تليفزيون الشرق الأوسط عام ١٩٩١م كأول محطة تليفزيون خاصة في المنطقة العربية بواسطة مجموعة من رجال الأعمال السعوديين، واتخذت من لندن مقراً ومركزاً رئيسياً لها.

٤- إن ربط مراكز التوثيق الاعلامي والعلمي والجامعات ومراكز البحوث العربية وبالتالي ربط الدول العربية بالشبكات الدولية للمعلومات، ومن خلال الاتصال المباشر بشبكات المعلومات العالمية.. إن هذا الربط من شأنه أن يمكن الباحثين العرب في مختلف الاختصاصات من الاطلاع والمعرفة والمتابعة (أن يكونوا على اتصال) لما يحدث في مجالات البحوث العلمية المختلفة في العالم، وكل هذا في أجواء تغير لأنماط النشر العلمي وتحوله من النشر الورقي التقليدي على شكل دوريات وصحف ومجلات وملخصات مطبوعة إلى نشر الكتروني أتاحت فيه تقنيات الاتصال الهاتفي وشبكات الحاسبات الالكترونية لأصحاب دور النشر المتخصصة فرصة الخوض في مضمار التوزيع والانتاج للدوريات الالكترونية على شاشات الحاسبات في شتى أنحاء العالم إلى درجة أن ١٦ مليون قارىء ينهلون من مستودع للعلوم يمتد من باريس الى الصين ومن القطب الشمالي إلى القطب الجنوبي ذلك المستودع هو جوهر المكتبة العالمية التي تعرف بشبكة " Inter net الانترنت.

إن العالم العربي مدعو في هذا الوقت أكثر من أي وقت مضى لتطوير التقانة الاعلامية بايفاد باحثين وعلماء وخبراء في مجال الاعلام والاتصال إلى الدول المتقدمة لنقل التكنولوجيا بدل شرائها إذ أن ما هو حاصل الآن للأسف هو شراء التكنولوجيا الغربية بدل نقلها والنقل هنا لا يعني اقتناءها وإنما تصنيعها. إن هناك سرعة خيالية في حجم التطور التكنولوجي الحاصل في الدول الغربية، وهي لا تساهم في تطوير وتنمية التقانة الإعلامية وغير الإعلامية لبلدان العالم الثالث/ ومنه العالم العربي/ لعدة أسباب من أهمها: ابقاء هذه الدول في حالة من التبعية الإعلامية وغير الاعلامية وإبقائها دائما في حاجة ماسة لاستيراد التكنولوجيا الغربية، ليتهيأ لها السيطرة الاعلامية المستمرة تقنياً وفكرياً وثقافياً أو بالنسبة للعالم العربي لا يمكن أن يتطور في مجال التقنية الاتصالية، إذ لم يتعاون فيما بين دوله لإنجاز التقنية الاعلامية العربية المشتركة، وتبادل الخبرات القطرية، وتبادل البحوث والدراسات وإقامة الندوات ومراكز التدريب التكنولوجي، وزيادة الدعم المالي لمثل هذه النشاطات، بما يخدم المسيرة الإعلامية في

العالم العربي برمته، ويمكن الإشارة في هذا المجال إلى القمر الصناعي العربي (عربسات) الذي تستفيد منه عدة دول عربية، وبالرغم من عدم منافسته الاعلامية لأقمار الاتصال الغربية، إلا انه خطوة في الاتجاه الصحيح.

ويمكن الإشارة أيضاً إلى بعض التحركات العربية لتحسين الإعلام العربي وتطويره: لقد حقق التعاون الاعلامي العربي نقطتين أساسيتين هما: إنشاء عدد من مؤسسات الاعلام العربي المشترك، وانشاء عدد من مؤسسات التعاون الإعلامي بين الدول العربية، وتتمثل مؤسسات الإعلام المشترك في الجامعة العربية- والمنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم- ومركز دراسات الوحدة العربية.

وتتمثل مؤسسات التعاون الإعلامي بين الدول العربية في أربع مؤسسات:

١- المؤسسة الأولى هي اللجنة الدائمة للإعلام العربي أنشئت بقرار من مجلس الجامعة العربية في ٢٦ آذار، ١٩٥٩

٢- المؤسسة الثانية: مجلس وزراء الاعلام العرب الذي أنشيء بقرار من مجلس الجامعة في ٢١ أيار ١٩٦٤م، ويتألف من وزراء الاعلام في الدول الاعضاء في الجامعة.

٣- المؤسسة الثالثة: اتحاد إذاعات الدول العربية الذي تأسس عام، ١٩٦٩

٤- المؤسسة الرابعة: المؤسسة العربية للاتصالات الفضائية (عربسات) في نيسان ١٩٧٦، ويمكن الاشارة - أيضاً- إلى أن المنطقة العربية شهدت اهتماماً ملموساً بالدعوة إلى أهمية وضع سياسات إعلامية، إذ عقدت المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم اليكو اجتماعاً لخبراء التخطيط الإعلامي في العالم عام ١٩٧٩م أصدرت تقريراً عن اجتماعها عام ١٩٨٠ ثم عقد المؤتمر الدولي الحكومي لسياسات الاتصال في الدول العربية في الخرطوم في الفترة من ١٩ - ٢٥ يوليو عام، ١٩٨٧

ثانياً: التحدي الاعلامي الفكري الثقافي/ المعلوماتي/:

إن التطور التقني الاعلامي الغربي- موضوع الفقرة السابقة- يخدم بصورة مباشرة الأهداف الفكرية والثقافية للدول الغربية بل هو سبب أساسي في تبعية البلدان النامية الإعلامية، فالدول الغربية تمتلك إعلاماً متقدماً تكنولوجياً، هذا الإعلام يسيطر على مصادر وتدفق الأخبار، والتقنية الغربية الإعلامية تساهم في نقل البرامج والمسلسلات والأفلام والمشاهد المتلفزة، ومن خلال هذا الامتلاك يستطيع الإعلام الغربي النفاذ إلى عقول وقلوب أبناء البلدان النامية، مما يشكل تحدياً إعلامياً فكرياً خطيراً (أو عولمة ثقافية) يهدد الهوية القومية أو الخصوصية الثقافية لشعوب المنطقة بتعبير أدق، وتشويهها لدى شعوب هذه البلدان إن التبعية الاعلامية للدول الغربية ملحوظة بشكل جلي، ويمكن أن يتبدى ذلك في النقاط التالية:

١- التكوين الأساسي لوسائل الاعلام والاتصال هو تكوين غربي والدول العربية تعتمد على هذه الوسائل دون وجود أي صناعات عربية لمستلزمات وسائل الإعلام والاتصال.

٢- المؤسسات الاعلامية الغربية تحتكر قسماً كبيراً من مصادر المعلومات والأخبار والرسائل الإعلامية المتبادلة في العالم العربي وتكاد أربع وكالات عالمية غربية أن تسيطر بشكل مطلق على حركة تبادل الأخبار الدولية في العالم العربي، هذه الوكالات هي:

١- الأسوشيتد برس- أمريكية.

٢- يونائيد برس- أمريكية.

٣- وكالة الأنباء الفرنسية.

٤- وكالة رويتر- انكليزية.

٣- توجد ٣٢ إذاعة موجهة إلى العالم العربي باللغة العربية تديرها دول أجنبية أغلبها من الدول الغربية.

٤- توجد ٢١ وكالة أمريكية للإعلان تهيمن على سوق الاعلان العالمي، هذه الوكالات لها فروع في غالبية الأقطار العربية، وتسيطر الوكالات على ٧٥٪ من سوق الإعلان في بلدان مجلس التعاون الخليجي و٥٦٪ من سوق الاعلان العربي برمته.

٥- تستورد محطات التليفزيون العربي ما بين ٤٠ و٦٠٪ من برامجها من الدول الغربية، ويمثل الانتاج الأمريكي ٨٠٪ من البرامج المستوردة ويري الدكتور بسيوني حمادة (استاذ بكلية الاعلام- جامعة القاهرة) ان المصدر الحقيقي لفقدان نظام الاتصال العربي لهويته واسترداده لمكانته بين النظم العالمية هو فقدان الاحساس بالهوية العربية الاسلامية ويوضح الدكتور بسيوني على أن هذا لا يعني الا تستورد أحدث ما انتجته تكنولوجيا العصر الغربي في مجال الاتصال، كما لا يعني هذا مطلقاً أن ننغلق على أنفسنا بفكرنا بدعوى البحث عن الذات، ولكننا مشاركون في حضارة العصر، نأخذ منها ما يتواءم معنا، ونرفض منها ما يهدد هويتنا.

ويمكن القول بأنه من الطبيعي أن تركز وكالات الأنباء الدولية على الأنباء التي تحقق مصالح نظمها ومصالح أصحابها، فهذه الوكالات مشروعات اقتصادية خاصة، تعمل في إطار سوق حرة يتسم بدرجة عالية من التنافس، وعليها أن تحقق أرباحاً لمن يستثمرون أموالهم فيها، وكل هذه الوكالات على دعم مالي من حكوماتها لتسويق سياسات دولها وقادتها.

إن ضعف قدرات وكالات الأنباء في العالم الثالث ومنه - العالم العربي- وارتفاع تكلفة تغطية الأحداث الدولية، والهيمنة القاسية في الكثير من الأحيان التي تفرضها الدول النامية على استقاء ونشر أنبائها، كلها تجعل من الصعب جداً على الوكالات الدولية تغطية أنباء دول العالم الثالث، يضاف إلى ذلك أن أنباء دول العالم الثالث لا تشغل اهتمامات المواطن العادي في دول العالم المتقدم أي الأسواق الأكثر ربحية، نتيجة لغلبة الاهتمام بالقضايا المحلية والاقليمية.

وتستورد دول العالم الثالث، ومنها الدول العربية البرامج والمسلسلات الدرامية الغربية، وهي عدا عن ذلك تلهث وراء هذه البرامج والمسلسلات لسد العجز في الانتاج الدرامي المحلي، ولسد الفراغ في ساعات البث التلفزيوني، ولذلك عدة أسباب ومنها:

١- عجز هذه الدول عن تأمين انتاج محلي لنقص الكوادر الفنية وارتفاع كلفة الانتاج، وتواضع مستواه الفني، وصعوبة تسويقه أمام

الانتاج الغربي الذي يتسم بالجودة العالية ورخص الثمن.

٢- إن النتاج الدرامي السابق ذكره تجلبه الصفوة عن عمد تحت عدة شعارات ومبررات منها التنوير والتمدّن والانفتاح على العالم.

إن الحالة الراهنة على ساحة الاعلام المعاصر، تشهد اختلالا واضحاً بين الدول المتقدمة ودول العالم الثالث، إن استمرار هذا الاختلال له خطورته الكبرى، وهو يمس بنية العلاقات الدولية التي تتجه باضطراد إلى التمركز في ظل النظام العالمي الجديد، وفي ظل العولمة التي أثارت وتثير ضجة كبرى في يومنا الراهن، ولربما في القادم من الاعوام، في أيدي عدد قليل من الدول المتقدمة والتي لن تهمش فقط من أدوار غيرها في البيئة الدولية ولكنها- أيضاً ستلغي هذه الأدوار أو تحددها وتحجمها بما يتواءم مع مصالحها من خلال التدخل المباشر في تحديد مدخلات صنع القرار في الدول النامية من خلال التدفق الاعلامي.. إن الذهنية الموجودة في العالم النامي لا تتعامل مع الواقع الاعلامي بصورة تدعو للتفاؤل فهي إما أنها لا تعي حقيقة الأوضاع وتنطلق من معالجات أيديولوجية حتى على المستويات الرسمية لا تطرح حلولاً، ولكنها تزيد من الاثارة والخطابة، أو أن الأوضاع الفعلية غائبة عن هذه الذهنية أو أن هذه الذهنية لا تعطي للمشكلة ما تستحق من الأولوية والاهتمام والأخطر من هذا أن تعالج المشكلة الاعلامية- الاختلال الاعلامي- بمزيد من الاختلال الاعلامي مثلا: أن تزيد من جرعات المواد الاعلامية المستوردة، وتلغي الرقابة الأخلاقية القيمية عليها، ويشير الدكتور راسم محمد الجمال إلى أن الصورة التي أمامنا للقرن الواحد والعشرين في مجال الاعلام توضح أن التركيز الاعلامي على المستوى الدولي سوف يكون للبث الفوري للأحداث، أي نقل الأحداث الكبرى إلى كل أنحاء العالم آنياً من خلال البث المباشر للأقمار الصناعية مع الاستغناء عن معدات الاستقبال الحالية والاكتفاء بأجهزة التلفزيون الحديثة المجهزة للاستقبال من الأقمار مباشرة ويشير أيضاً إلى أن الصورة الاعلامية تظهر أن الإعلام في القرن الواحد والعشرين سوف يكون عاملاً فعالاً في التماسك الوطني والقومي، وفي تفسخ دول أخرى.وفي ختام هذا الفصل: نجد أن هناك تحدياً مزدوجاً (مركبا) متفاعلا، يشكل بنية موجهة ذات أهداف وغايات اقتصادية سياسية اجتماعية وثقافية كبري، وإزاء هذا التحدي المزدوج يتطلب من الدول العربية التحرك السريع لمواجهته ليس بالانغلاق وسد المنافذ، إنما بالتحرك الواثق الصادق الأصيل، القائم على الوعي بالمرحلة التاريخية، والمواجهة الحضارية القائمة على العلم والثقافة والفكر والأخلاق والقيم الانسانية النبيلة، وهذا التحرك سيكون ثنائياً في مواجهة ثنائية التحدي، وذلك بضرورة التقدم التكنولوجي والعلمي لوسائل الاعلام يترافق مع تطوير البرامج الثقافية المحلية وتحسينها فنياً لتستطيع المواجهة والصمود مع تطوير البرامج الثقافية المحلية وتحسينها فنياً لتستطيع المواجهة والصمود أمام المد الاعلامي الغربي السريع الموجه للدول العربية وغيرها. ■

المراجع:

١- د. محمود علم الدين تكنولوجيا الاتصال مع الوطن العربي مجلة عالم الفكر- الكويت مجلد ٢٣ عدد (١و٢) ١٩٩٤- ص٩٤

٢- سعد لبيب عالمية الاتصالات والوطن العربي والمتغيرات العالمية القاهرة معهد الدراسات العربية ١٩٩١، ص١٩٥

٣- د. محمد نجيب الصنايرة: الهيمنة الاتصالية: المفهوم والمظاهر (الكويت- مجلة العلوم الاجتماعية- جامعة الكويت، مجلس النشر العلمي، مج ١٨ ع، صيف ١٩٩٠، ص٤٨، ص١٥١ نقلا عن عالم الفكر مصدر سابق.

٤- د. راسم الجمال التدفق الاعلامي من الشمال إلى الجنوب: الأبعاد والاشكاليات مجلة عالم الفكر الكويتية مجلد ٢٣، عدد (١، ٢، ١٩٩٤ ص٩٤

٥- راسم محمد الجمال مذكرات في الاعلام الدولي النص المنشور للمحاضرات التي ألقيت على طلاب كلية الاعلام جامعة القاهرة عام ١٩٨٠

٦- راسم محمد الجمال دراسات في الاعلام الدولي مشكلة الاختلال الاخباري، جدة- دار الشروق ١٩٨٥ ص١٦، ص١٧ نقلاً عن مجلة عالم الفكر مصدر سابق ص٩٤

٧- الدكتور بسيوني حمادة العلاقة بين الاعلاميين والسياسيين في الوطن العربي مجلة عالم الفكر- الكويت- مجلد ٢٣/ ١٩٩٤ عدد (١، ٢) ص١٦٦

٨- د. حليم بركات المجتمع العربي المعاصر بحث استطلاعي اجتماعي بيروت مركز دراسات الوحدة العربية- الطبعة الأولى ١٩٨٤ ص٣٦

٩- أحمد فارس عبد المنعم التعاون الاعلامي بين الانجاز والقصور مجلة المستقبل العربي- بيروت- مركز دراسات الوحدة العربية ص١٠٢ عدد نيسان ١٩٩٤

الفانتازيا الاجتماعية

(حكايات الطير والحيوان في الليالي)

يوسف يوسف*

في حكايات الغراب والسنور[1] تقرر شهرزاد أن مصاحبة الخلّ الوفيّ تنقذ من المهلكات. فعندما يرى الغراب صاحبه السنور أمام الذئب الذي يتحين الفرصة المناسبة للانقضاض عليه، فإنه يقرر مساعدته. وما أن يرى كلاب الرعاة من مكانه على الشجرة، فانه يطير إليها ويحط على مقربة منها، ثم يبدأ باستدراجها إلى مكان النمر (فلما رأت الكلاب النمر وثبت عليه فولىّ هارباً، وكان يظن انه يأكل السنور، فنجا منه السنور بحيلة الغراب صاحبه). وتحيل حكاية البرغوث والفأرة [2] إلى الحكمة التي تقول: ما جزاء الإحسان إلا الاحسان. فالبرغوث الذي لا يجد له ملاذاً سوى (منزل) الفأرة هرباً من انتقام التاجر البخيل بعد أن لدغه، يقابل إحسانه إليه بالاحسان كذلك. فبعد أن رأت الفأرة أن التاجر البخيل أخفى دنانيره الورقية تحت الوسادة، وأن الجوع بدأ يؤلمها، فإنها تقدمت إلى البرغوث وطلبت منه العون (ثم انطلق البرغوث إلى فراش التاجر ولدغه لدغة قوية وطلبت منه العون (ثم انطلق البرغوث إلى فراش التاجر ولدغه لدغة قوية لم يكن جرى للتاجر مثلها) وبعد أن رأت الفأرة التاجر يخرج من الغرفة بسبب عدم قدرته على تحمل لدغات البرغوث المتكررة، فإنها (أقبلت على نقل الدنانير حتى لم تترك منها شيئاً، فلما أصبح الصباح صار التاجر يتهم الناس ويظن الظنون).

وتدعو حكاية «الورشان والقنفذ» [3] إلى التخلي عن المكر والخديعة، والتشبث بالصدق في المعاملة (أما تعلم أن للمظلومين ناصراً؟ فإياك والمكر والخديعة، لئلا يصيبك ما أصاب الخدّاعين الذين مكروا بالتاجر).

وفي حكاية الثعلب والغراب[4] فإن أفضل القول أصدقه. ولعل الحكاية عندما تقدم لنا ثعلباً اعتاد على أكل (أولاده) كلما جاع، تكون قد حسمت موقفنا كقرّاء منه. وسنجد أنفسنا في قول الغراب له بعد أن يأتيه عارضاً عليه حسن الجوار اعلم أن خيرا القول أصدقه، وربما تتحدث بلسانك بما ليس في قلبك، وأخشى أن، تكون أخوتك باللسان ظاهراً وعداوتك في القلب) بينما تقول حكاية الفأرة وبنت عرس [5] أن الطمع والغفلة يسببان الهلاك، ومن ذلك ما حدث للفأرة عندما رأت السمسم الكثير (فأعجب الفأرة ذلك، ورقصت

* باحث اردني

شهرزاد، وإن كانت بعناصر السرد التي توظفها، تحملنا إلى عمومية واسعة.
هذا يعني أنه لابد من تأويل الحكايات، فالظاهر منها غير ما هو باطني، وهذا هو الأهم، أي إننا كي نفهم المسرود على حقيقته، يجب أن ننظر إليها- الحكايات- باعتبارها قصصاً رمزية، وهكذا الحال عند الحديث عن الرمزية في الحكاية الفانتازية التي تختفي وراء القناع. وليس أدعى لذلك- التأويل- من كون الطيور والحيوانات تتحدث بلغتنا، كما أنها تحفظ الأشعار مثلاً، وتقول الحكمة التي لا يقولها غير العقلاء، وتتصرف مثلما نتصرف، حتى كأن ألسنتها وكذلك أفعالها، ألسنة وأفعال آدمية. أي أن الحكايات تقوم بألسنة كائناتها، التي يتخفى وراءها بشر لهم الأفعال ذاتها. ومع غياب عنصري التوصيف المكاني وتحديد الزمن، فإن حكايات الطير والحيوان شأن حكايات ألف ليلة وليلة كلها، امتلكت القدرة على الانتقال من زمن إلى غيره، ومن بيئة اجتماعية إلى سواها، وهذا مما أكسبها الخلود، وكذلك القدرة على التأثير في كثير من آداب الأمم، والأدباء الذين مايزالون يرون فيها منجماً غنياً تمكن الاستفادة منه.
والقول بضرورة قراءتها كقصص رمزية، لا يعني أنها تندرج في إطار هذا النوع من أساليب القص. فالقصة الرمزية كما نعرف مواصفاتها الخاصة التي لا تمتلكها تماماً. وما يصح أن نقوله في الأولى، لا ينطبق على الثانية في كل حيثياته، ولكنهما يلتقيان في نزوعهما إلى التخفي وراء الرمز، الذي هو من شأن من شؤون الأدب الفانتازي، وهو في الحكايات شفاف

وواضح، بحيث يمكن فهمه من قبل جمهرة القراء بسهولة.
إذن فإن قراءة كهذه، تنسجم كذلك مع فهمنا للسياق السردي الذي نحن بصدده. وبذلك فإننا نكون أوفياء للحكايات ولا نتعسف في فهم جسدها، الذي هو جسد فانتازي اجتماعي. إذ بدون الرغبة العميقة لفهم الرمز، نكون قد أضعنا طريقنا لاكتشاف ما هو باطني. وهذا أيضاً يمنحنا المدخل لقراءتها كحكايات فانتازية.
وعملية التشريح الدقيقة للحكاية الفانتازية هذا، تؤكد استحالة تشبيهها بالقصة الرمزية. فالقصة فيها صورة ونمط تحرص عليهما. والثاني- النمط بحاجة إلى مقدمة- الصورة دوماً، أما ما نراه من تشريح جسد الحكايات، فإنها حكايات أنماط، ولذلك فهي تكون قد امتلكت ركناً أساسياً من أركان الفانتازيا- الاهتمام بإبراز النمط، بدون الالتفات إلى الصورة التي ينعدم شأنها فيها. ولأنها كذلك- أي حكايات أنماط، فإن الشك بخصوص العالم الذي تنتمي إليه سيكبر، وستصبح الاجابة على السؤال الذي يفرض نفسه بشدة: هل هو العالم المرئي من الحكاية، أم آخر جواني مغاير تماماً، هي المدخل إلى الحالة الفانتازية الواسعة، ونقصد المزج بين الواقع والحلم، وبين الخيال والوهم، وهما من الثنائيات التي تحيل الفانتازيا دوماً إليها.
لقد أشرنا سابقاً إلى أن الفانتازيا تقترن بأحلام اليقظة، وهذه كما تشير مدارس علم النفس، ترتبط بالباحثين عن الحلول السهلة لتحقيق طموحاتهم وغاياتهم. واذا ما عدنا إلى الحكايات المشار إليها آنفاً، سوف نلاحظ أنها لا تهتم كثيراً

بالصراع الذي يعتبر جوهر السرد القصصي، وهي بذلك تنسجم مع بنيتها السردية باعتبارها حكايات أنماط أو نماذج تكاد تقدمها جاهزة، تماماً مثلما يقال أن الكاتب الفانتازي يمنع الفروق بين الغاية والوسيلة إليها.

وعلى سبيل المثال، فإن الطيور والحيوانات التي تدخل في حماية الشبل- سيد الوحوش في حكاية (الشبل وابن آدم) هي مجرد أنماط أو نماذج قاصرة على مجابهة العقل المرموز له بابن آدم، وهي (البطة، الحمار، الفرس، الجمل) مما اعتاد الانسان على تدجينها. والحكم بقصورها عن الفعل لم يتأت من رؤية صراع تخوضه ضد التدجين، وإنما من أقوالها (يا أسد) إني قد لجأت إليك في أن تقتل ابن آدم وتجزم رأيك في قتله. فإني أخاف على نفسي منه خوفاً شديداً).

و(إنما خوفي أن يعمل حيلة عليّ، ويركبني لأن عنده شيئاً يسميه البردعة، فيجعلها على ظهري، وشيئاً يسميه الحزام فيشده على بطني، وشيئاً يسميه الطفر، فيجعله تحت ذنبي، وشيئاً يسميه اللجام فيجعله في فمي، ويعمل منخاساً ينخسني به، ويكلفني ما لا أطيق) و(هيهات! هيهات! أن أغلبه يا بن الملك، فلا يغرك طولي ولا عرضي ولا ضخامتي مع ابن آدم) و(يا ابن السلطان، اعلم أن ابن آدم له دواهي لا تطاق، وما يغلبه إلا الموت) وحتى عند الحديث عن رغبة ابن آدم في القضاء على الشبل- مركز معارضة رغباته، فان الأمر يتم بيسر وسهولة، اذ الحكاية تريد الانتصار للعقل، ولا يهمها غير تحقيق غاية ابن آدم، التي هي غاية الحكاية الفانتازية (فامتثل الشبل لأمره، ثم إن النجار لف ذنب الشبل وحشاه في الصندوق، ورد اللوح على الطاقة سريعاً وسمره).

وما دامت غاية شهرزاد تتمثل في البحث عما ينجيها من الانتقام، وكذلك تحرير شهريار من نوازعه الشريرة، فإنه لن يكون أمامها غير البحث عن الحلول السهلة في حيوات أنماطها، لأن من شأن هذه الحلول التي ينعدم الصراع فيها، السماح بتقديم أكبر عدد من الأنماط والحكايات الشارحة، وهذا مما سيبقي شهريار في قبضة السرد الذي تتناسل حكاياته من بعضها بلا توقف. أي أنه من حيث التأثير السيكولوجي لهذه الحكايات عليه. فإن قلقه الداخلي سيبدأ بالفتور التدريجي. وهذا ما كان ليتم، لولا تشظيات السرد المتواصلة التي تستدرج دماغه إلى حالات تنأى به عن حالته الأصلية كراغب في الانتقام من النساء بسبب خيانة زوجته.

فحكمة مصاحبة الخل الوفي تنجي من المهلكات، لم تستغرق من شهرزاد الكثير من الحكي، وكذلك بقية الحكم في البرغوث والفأرة والورشان والقنفذ وغيرهما. بل إن حكاية الشبل وابن آدم وهي من أطول الحكايات، تصل إلى حكمتها بعد سطور قليلة، ولكن شهرزاد باستطراداتها- الحكايات داخل الحكاية، ظلت تقدم كل ما هو جديد، وهي بذلك أرادت التلاعب بالزمن- زمن الحكي، والتحايل عليه، لتمنح الزمن الواقعي- وجودها مع شهريار- بعداً أطول، من خلال ما تقدمه من عبرة وموعظة.

وتأسيساً على ما سبق، لم يكن أمامها أفضل من اللجوء إلى الاستطراد، وهو عمل فني لا يشكل عبئاً على النص الذي لا يتثاقل بحمله. كما أنه

لم يكن أمامها غير الاعتماد على الخيال، باعتباره ركناً من أركان الفانتازيا عندما يقترن بما أشرنا إليها من حلول سهلة. وما دام أدب الفانتازيا يميل إلى استخدام تداعيات أقرب إلى التداعيات المزاجية التي لا يجمعها ناظم نفسي (١٠) فإن الاستطرادات- التداعيات. أقرب ما تكون إلى رغبة مزاجية هدفها إعادة الاستقرار إلى أعماق شهريار.

إن الفانتازيا تقدم هروباً من الواقع المعاش إلى واقع أفضل ليس على مستوى الشخصيات التي تتوسل بها لتوصيل محمولها السردي فقط، وإنما على مستوى المتلقي أيضاً، فتحمله إلى فضاءات مريحة، مع شخصياتها التي تخاطبه، وهذا ما تحاول شهرزاد القيام به، وهي تحاول الإمساك بخيط الإذعان الذي تقود به شهريار إلى حكاياتها.

لابدّ وأن شهريار الذي كان يحتقن بثورة داخلية عارمة بعد اكتشاف خيانة زوجته، كان يحلم، أما بماذا على وجه التحديد، فهذا مما لا نقدر على اكتشافه. لكنه بصرف النظر عن أي شيء نفكر به. كان يحلم بعالم آخر، غير العالم الذي هو فيه. ومن المؤكد أنه كان يبحث عن استقرار نفسي يستعيد معه توازنه في حياته كمخلوق أولاً وأخيراً. من هنا فإن الحكايات كانت تحفر في أعماقه، بحثاً عن أحلامه، وعن رغبته في الهروب من الواقع، ليس بما تحمله الانهزامية من منطق خاص، وإنما بحسب ما تريده شهرزاد: ضرورة بحث الإنسان عن السلام والاستقرار وعدم الاستسلام للنزعات الشريرة. أي أنها كانت تخاطب عقله. الذي بواسطته وحده يمكنه استعادة توازنه النفسي المفقود. وهذا بالضبط ما تفعله الحكاية الفانتازية التي تندرج في خانتها حكايات الطير والحيوان تماماً.

لقد عرّف (دالتي) الفانتازيا بأنها تشبيه لحلم العقل. والعارفون بخصائصها يشيرون إلى وجود هذه الصلة المتينة بينها وبين الحلم، بل يمكن القول أن علاقتهما مشيمية. وسنكتشف ذلك التماهي الكبير بين الحكايات وشهريار، فالثاني الذي تتوجه الحكايات إليه في الليالي، منشطر داخلياً بسبب قلقه، وهو آيل إلى التشظي اجزاء صغيرة إن لم يجد من يسعفه. وهكذا فإنه عندما لا يسعه حكايات متشظية هي الأخرى بسبب كثرة الحكايات الشارحة، لا يسعه كرد فعل طبيعي الا أن يحاول المحافظة على كيانه الخاص. إنه الانشطار على مستوى السرد، يليه الاندماج على مستوى المتلقي- شهريار، وعلى مستوانا كقراء، لكي يكتسب كل شيء معنى خاصاً به، شهريار كإنسان امتاز بالحكمة والعقل قبل خيانة زوجته، والحكايات كإبداع فانتازي، أو كجنس أدبي يحقق المطلوب منه، بإيجاد الحلول المناسبة لأقسى المصاعب التي يمر شهريار بها، برغم أن هذه الحلول تأتي على أطباق طائرة. وهكذا يمكن القول، أن الحكايات تحرص على أن تقود دوافعه الهدامة إلى أفعال بشرية مقبولة، ومن هنا القول لوجود بعد اجتماعي بالمعنى العريض للمصطلح، فماذا عن هذه الفانتازيا في حدودها الاجتماعية؟

كنا قد أشرنا عند الحديث عن كيفية قراءة الحكايات إلى مسألتين: الأولى ترتبط بفضاء السرد الذي حددناه بعالم الطير والحيوان من

جهة، وعالمنا كبشر من جهة أخرى، والثانية تختص بضرورة التأويل للكشف عما هو باطني، وفي اعتقادنا فإن هاتين المسألتين تقدمان للقارىء مدخلاً لاكتشاف الواقع الحقيقي، ودفع القناع عن الوجوه العديدة لشهرزاد في مخاتلاتها، التي هي مخاتلات المحكي.

ومن بين هذه المخاتلات، تأتي الموضوعة الاجتماعية واذا ما تعاملنا مع الطيور والحيوانات باعتبارها صوراً مجازية فنحن على صواب، وإلا فلماذا تتحدث بلغتنا، وتتصرف مثلما نتصرف، حتى كأن ألسنتها وكذلك أفعالها، ألسنة وأفعال آدمية! من هنا كان التماهي بين العالمين أعلاه، والتأكيد على ضرورة التأويل، الذي بدونه تجرد الحكايات من أبعادها الجمالية أيضاً.

أي أن للتأويل يتم من خلال إشارات دلالية محددة، تختلف من حكاية إلى أخرى. وما دمنا قد اقتنعنا بالبنية الفانتازية، فإن حديثنا يكون عن فانتازيا اجتماعية يمكن الاستدلال إلى موضوعتها من خلال ما تعلن عنه الأنماط الناقلة لأفكار شهرزاد، وبحسب ما ذكرناه في بداية الدراسة عند استعراضنا للثيمات الأساسية في الحكايات.

وإذا ما أخذنا على سبيل المثال حكاية الثعلب والذئب وحاولنا اختبارها في ضوء المداخل السابقة، فكيف يمكن الوصول إلى ما فيها من مدلولات اجتماعية؟

تصور الحكاية حياة ذئب وثعلب اعتادا أن يأويا إلى وكر مع بعضهما. وبعد مدة من الزمن، راقب الثعلب خلالها سلوك الذئب، اكتشف أنه يريد التسلط عليه، وأنه ينزع إلى الشر وممارسة العسف، فقال له ناصحاً:

– إن دمت على عتوّك ربما سلط الله عليك ابن آدم، فانه ذو حيل ومكر وخداع، يصيد الطير من الجو، والحوت من البحر، ويقطع الجبال وينقلها، وكل ذلك من حيله، فعليك بالإنصاف وترك الشر والاعتساف فإنه أهنأ لطعامك.

فلم يقبل الذئب قوله وأغلظ له الرد وقال له:

– لا علاقة لك بالكلام في عظيم الأمور وجسيمها.

ثم لطم الثعلب لطمة، فخر مغشياً عليه، فلما أفاق تبسم في وجه الذئب واعتذر إليه من الكلام الشين وأنشد هذين البيتين من الشعر:

إذا كنت قد أذنبت ذنباً سالفاً
في حبكم وأتيت شيئاً منكراً
انا تائب عما جنيت وعفوكم
يسع المسيء إذا أتى مستغفراً

فقبل الذئب اعتذاره، وكف عنه أشراره، وقال له:

– لا تتكلم فيما لا يعنيك، تسمع ما لا يرضيك.

فالصياغة أعلاه لهذا المقطع من الحكاية، تبدو كما لو أنها عن اثنين من العقلاء، كلاهما لسان ينطق به ويعرض وجهة نظره، والحوار بينهما لا يختلف عنه عند البشر. وبينما الأول يقول فاصحاً فإن الثاني يلطمه حتى أن مفردات بعينها تحيل إلى أفعال بشرية: فقال: "لطم وتبسّم واعتذر وأنشد وسواها الكثير مما في بقية الحكاية واذا ما أمعنا النظر، فإن إنشاد الشعر كذاكرة وسلوك، ينتقل بنا في الحال، من عالم إنشاد نظنه بعيداً عنا– عالم الحيوان، إلى عالم قريب من أنفسنا– عالم الانسان.

وهكذا فانه ليس بمقدور القارىء إلا أن يزول

الحكاية، وهو يرى عالمين يتماهيان في بعضهما، وحيوانات لها سلوك أدبي، كل واحد منها مرآة لنمط فكري محدد في الحياة. وهنا يتضح ما نقصده في الحديث عن القناع والتخفي ومخاتلات المحكي وهذا يذكرنا بقول رشدي صالح في التقديم إلى الحكايات: (وليس شرطاً أن يكون التفسير الذي تلقي به حكايات الطير والحيوان، تفسيراً صحيحاً من وجهة نظر علم الحيوان، بل أهم من هذا، أن يكون التفسير مقنعاً للمستمع أو القارىء الشعبي) وما دمنا بصدد فانتازيا اجتماعية يتم التعبير عنها بواسطة الطيور والحيوانات، فإن ما نراه من صور مجازية الثعلب والذئب والقنفذ والشبل والورشان والشبل... إلخ، تمتلك لاقدرة على اقناعها بأنها مجرد أقنعة تستخدمها شهرزاد في مخاتلاتها.

هنا تنعدم شكوكنا حول العالم الذي تصوره حكايات الطير والحيوان، ولا تعود هناك ضرورة للتساؤل: أهو هذا لاعالم أم عالم مغاير تماماً، ذلك لأن الوقائع والأطر أو الشخصيات الفانتازية بحسب راي (أبتر) لا تتطلب تصديق القارىء، لان التعامل معها سوف يكون على أساس أنها طروحات منهجية (١١).

صحيح أن حكايات الطير والحيوان هي جزء مما يسميها رشدي صالح الحكايات الشارحة، وهي تلك التي تعكس رغبة شهرزاد في مواصلة استطراداتها للتحايل على الزمن الواقعي– مواجهتها لشهريار في مواصلة استطراداتها للتحايل على الزمن الواقعي– مواجهتها لشهريار كما ذكرنا، الا أنه لا يمكن النظر إليها بمعزل عن النسيج السردي للحكايات ككل. فهي تدخل في نسيج الليالي كحكايات لها استقلاليتها الكاملة، أو كوحدات تثري وجدان الحكي، كونها نوع من المخاتلة الاجتماعية في طابع فانتازي، يهرب شهريار من واقعه، ويجذبنا نحن كقراء أو مستمعين إلى عالم يتسامى فوق جميع الشبهات التي تقود البشر إلى الانحطاط.■

هوامش الدراسة

(١) ألف ليلة وليلة/ إعداد: رشدي صالح/ دار الكتب العلمية– بيروت– القسم الأول– ص٣٩٣
(٢) الحكايات– ص٣٩٤
(٣) الحكايات ص٣٩٥، ٣٩٦
(٤) الحكايات ص٣٩٣
(٥) الحكايات ص٣٩٢
(٦) الحكايات ص٣٧٩ – ٣٨٣
(٧) الحكايات ص٣٨٦ – ٣٩٢
(٨) أدب الفانتازيا العلمية/ محمود قاسم / مجلة الأديب المعاصر– بغداد– العدد (٤٠) تشرين الثاني ١٩٨٩
(٩) أدب الفانتازيا– مدخل إلى الواقع / تي بي أبتر/ ترجمة صبار سعدون السعدون/ دار المأمون– بغداد ١٩٨٩
(١٠) مخاتلات المحكي/ د. محسن الموسوي/ مجلة تايكي (عمان) نيسان ١٩٩٧،
(١١) أبتر/ نفسه/ ص، ١٢

إضاءات ومغامرات الجيل الثاني : مفاهيم الحداثة في المحترف السعودي

د . أسعد عرابي*

تعود بواكير الأساليب الاستهلاكية الحداثية (بقسم كبير منها) إلى معارض العنصر النسائي، فقد إلتمع عام ١٩٦٨ ميلادية معرض الفنانتان صفيه بن زقر ومنيرة موصلي. أثبتت أعمال الرائدة زقر بأنها سجل حافل بذاكرة مدينة جدة: عمائرها، روشاناتها، عاداتها الاجتماعية، وهكذا بدأت الحداثة معجونة بالخصائص الثقافية المحلية. أما زميلتها منيرة موصلي فكانت تصغرها بعشر سنوات آنذاك، لازالت تلميذه في كلية فنون القاهرة، وقد ظلت مثالاً متقداً بروح الحداثة على أترابها، ولم يترسخ أسلوبها حتى عام ١٩٨٥ ميلادية متجاوزة أساتذتها حامد ندا والسجيني وعبد الهادي الجزار وغيرهم، تضجّ بالحيوية والنشاط وتسافر معارضها بين صالات الخليج والمدن العربية ثم أوروبة وأمريكة.

تستثمر منيرة الخامات البكر والرسوم البدائية والصباغات التلقائية باحثة عن شظايا العناصر الذاكراتية من صفائح أخشاب سفن عتيقة أو أبواب وروشانات ونوافذ وجلود حيوانات معمرة مثل أساليب الرسم البدائي أو السحري. لعلها العلامة الأولى الحداثية المقترحة على مختبرات ما بعد الحداثة في أوروبة.

أما بوادر التجريد الأولى فتعود إلى معاصري صفية وهم الثلاثة رضوي والسليم والشيخ ابتدأ هؤلاء تعبيريين، وتحول في السبعينات السليم إلى الحروفية الجيولوجية المعروفة بالآفاقية وورّث الرضوي خصائصه الضرئية إلى تلميذه طه صبّان، وتحول الأخير بدوره من هيئة المدينة الأطلالية إلى التجريد الغنائي، مستجيباً إلى ما تقترحه مصادفات الصباغة من مساحات مشبعة بالنور المحلي وسراباته وتضاريسه الرهيفة. أما عبد الله حماش فقد تحول بدوره من المدينة الفلكلورية إلى مخزون الإشارات الشعبية يحيلها إلى تجريدات وتداعيات لا تتوقف على طول «رولو» أو لفافة القماش، وكأننا بإزاء سجاجيد مفرودة في مساحات الحلم حتى اللانهاية، مرتقياً بالاشارة إلى مستوى اللوطة التوقيعية من نظام مربعات السيراميك.

استقر الرائد عبد الله الشيخ في السنوات الأربعة الأخيرة على محطة تجريدية لخصت أصالة تجربته التعبيرية المديدة، معتمداً على مقطع مجهري من تضاريس لوحته السابقة، ناحتاً السطح بمفاصل من المواد الجيولوجية والملصقات

*فنان تشكيلي عربي مقيم في باريس

الاستهلاكية ، تقترح تجريداته عالماً موازياً لمادة الكون ، والمقاطع الصخرية ، شارفت تجربته مؤخراً استخدامات ميكانيكية ، فرفعت الحدود بين النحت والتصوير.

عبدت تجارب هؤلاء الرواد الطريق لمغامرات الجيل الحداثي الراهن ، خاصة التجارب التجريدية.

يعيد الفنان الشاب زمان جاسم عناصر البيئة ضمن خرائط لونية مشرقية بالغة الإحكام والرهافة الموسيقية ، يستلهم فراديسه من ذخائر السجاجيد والسيراميك والزجاج المعشق.

يتحول عبد الرحمن سليمان بدوره من مدينته المشرقية المهندسة بحيز ليلي مزروع بإشارات من الصناعة المحلية مكتشفاً خصائصه الذاتية «في التكوين» يهتم بالعناصر التي تقع في هامش الفراغ ، ويهمل مركزه ، وهو تجديد كبير على مستوى التجريدات المحلية وإن كان الفنان الإسباني أنطونيو تابييس أنجزه منذ أوائل الستينات.

وانتقل عبد العزيز عاشور من موروث الرائد السليم بخصوص الحروفية إلى متتاليات تجريدية تحلق في خرائط فلكية موشومة بالاشارات العدمية ، سلسلة من النوافذ المربعة أشبه بشرائح من جدار متكلس.

اما باشراحيل فتبدو مغامراته على عبثية خيطانها وموادها الهشة حافظة للموروث الحروفي العرفاني ، وقد يكون رغم ذلك من أجرأ التجريديين في المحترف السعودي المعاصر.

لازالت تجربة الغامدي طرية العود ، تتناسخ من رؤيوية تجريدات عبد الله الشيخ ولكنها تذهب أبعد منها باتجاه الاستخدام الميكانيكي

وملصقاته وخردواته ، ترجع حساسيته الآلية هذه إلى خبرته في هندسة الطيران ، يشطر لوحته بمخرط أو سيف أو شفرة قاطعة حادة وقاصمة أشبه بجز الرقبة في لحظة الإعدام ، تقع في هذا الإيحاء أصالة العنف والسادية العاصفة التي تدين عصر الآلة وروثها الميكانيكي وتصحرها من الكينونة العضوية الحيّة ، يحل فعل الفنان محل صراخ الضحية ، فيقطع الجلاد بقراره الحاسم. يتمتع هذا الفنان الواعد والشاب بعمق أخاذ وأصيل بعكس معاصره عوضه الظهراني الذي يستأنس باجترار تجارب استهلاكية معروفة وشائعة ، معتمدة على المحسنات الأدائية والتنميط ، يبدو ذلك من خلال تهشيراته الرمادية ، وهي درجات محمولة كما هي من سقيع باريس ومخلفات الحياكة الأكاديمية التي تخشى اللون ، بعكس ألوان التجريد التي غلبت على مدرسة باريس والتي كانت مستلهمة من حرائق شموس المشرق العربي وجنوب المتوسط.

لا يقل خطر الاستغراب عن الاستشراق يجتمع الاثنان حول سوء فهم الآخر ، وعوضاً من البحث عن الذات الثقافية نتماهى في الآخر بسبب تفوقه التقني ، وهو ما يقود عادة المواهب الشابة في الوطن العربي عامة إلى قراءة تاريخ الحداثة بطريقة معكوسة ، باعتبار ان التجريد خاتم الحداثة ، رغم انتهاء تجاربه في أوروبة منذ بداية الستينات ، وما تجريديات اليوم إلا صيغ مكررة واستهلاكية تباع على أرصفة حي المونمارتر مثل المناظر التجارية أو السياحية ، أي أن بعض أنماط التجريد تمثل ذاكرة سياحية.

وهنا تبرز أصالة حداثة شادية عالم ومنيرة

موصلي تقفزن أمام تجريديات الغامدي والزهراني، لأن تعبيريتهما تنتسب إلى ما بعد التجريد.

لا يفصل فيصل السمرة بين التجريد والتشخيص مما يجعله مع حساسيته الكبيرة من أبلغ الأمثلة الإحداثية، كما أنه لا يفصل بين النحت والتصوير، ولذا عودة على تجربته لأهميتها.

وقعت تجربة نايل ملا في نفس القراءة المعكوسة لتاريخ الفن، فقد ابتدأ بتجارب شبحيه لأشخاص بالغي الخصوصية مطوقين بإضاءات سرابية بحيث كان يتوقف عند تبيان هيئتهم عند حدود الإلماح الذكي، تقع قوة حداثة تجربته في عدم الاكتمال هذا وفي روح الرسم الحدسي الموهوب الذي لا يقبل مراجعة، خاصة وأنه مستقيل من شتى شوائب الفلكلور والحروف والاستشراق، ثم وضع تجربته في مختبر تجريدي، ممتحناً الطاقة التأملية في صفائح المواد الشافة، ثم انتهى إلى ما كان يتجنبه من تجريد فلكلوري محتشد بالإشارات الجاهزة، وهكذا ابتدأ من مخاطرات التعبيرية المحدثة (التي ابتدأت في أوروبة منذ السبعينات) ثم تحول إلى المستهلكات المادية التي عرفت في بداية الستينات في أوروبة تحت اسم الواقعية الجديدة والتي تنهل وتستمد من جسد واقع المدينة الصناعية بدلاً من رسم وهمها على اللوحة وانتهى إلى الخروج من تاريخ الفن الى الضمير التراثي الذي اعتدنا على تلفيق التجريد الغربي من خلاله.

يتفق يوسف أحمد جاها مع منظور زميلته الأصيلة شادية عالم حول مفهوم الحداثة التأملية التي تمثل شهادة الزمان والمكان. يحمل الاثنان بتجربتهما الناضجة خصائص الثقافة السعودية، يعتزّ جاها بانفتاح مدينته القدسية مكة المكرمة كل عام على وفود الحجاج الذين يحملون ثقافات وحضارات متباعدة مما يغني تجربة سكان العتبات المقدسة في أم القرى.

تنتسب أعماله الفنية إلى عقد الفنانين الروحيين الذين ارتبطت معاريجهم النورانية أو العرفانية بمشكاة مدنهم المقدسة على غرار مفريل وسيام وغيرهما، ابتدأ بتصوير مدينة مصعوقة بالبرق والرعد القدري، عرف بتكوينات مدينته الإعصارية المتوحدة في عالم كوني، وعندما هدأت هذه العاصفة وانسحبت حر رفيته العابرة، عاد إلى سلام الطبيعة وطمأنينتها الصوفية وعناصرها الرمزية: من النخلة وعقد التمر إلى مثلث الخيمة وتكوّرات الغيمة والمحراب والقبة، موشحا بألوان السيراميك وتوهج قزحيتها، متوصلاً إلى مشهد من « نور على نور» ؟

تمثل الفنانة شادية عالم وزميلها جاها رمزين متقدمين ومركزيين في حداثة الفن السعودي، تتجاوز قوة التعبير لدي هذه الفنانة الحدود التي وقف عندها الفنانان الأوروبيان فرانسيس بيكون وساورا، لذلك فهي تنتمي تقدياً إلى التعبيرية المحدثة خارقة التصنيفات الجاهزة نسبياً. تتقد لوحتها بحريق من الأشواق تكشفه لوا عج حركة الجسد في الفراغ.

تعاني وجوه مرآتها من صيرورة وجدانية– وجديه– وجودية وتكاد تتحد مع معاناة أختها

الأدبية الرهيفة رجاء، اجتمعنا في عمل نادر العمق والأصالة عنوانه «جنيات لار»، عرض كتابه في باريس وبيروت وحفظته مؤسسة المنصورية للثقافة والإبداع في قسم الكتب الثمينة في المكتبة الوطنية في باريس.

يتصل أسلوبها بدراويش وعرائس مسرح الظل ورسوم المخطوطات الإسلامية المعروفة باسم «المنمنمات»، تمثل رمزاً روحياً للثقافة السعودية لايجاريها إلا موقع الفنانة باية محيي الدين الثقافي من الثورة الجزائرية.

تتجول النحاتة إلهام بومحرز في نفس مواطن وحشة ما بعد الحداثة، محررة مفهوم النحت من صيغة التمثال والأبدة، ترجعه إلى أصوله الطبيعية أو الوثنية الهمجية المحفورة سحرياً على تغضنات الكهوف وجدران المعابد البدائية، ورقم التربة الطينية والفخارية، تستخرج مسوخها وهياكلها الشيطانية من ركام هذه الذاكرة التليدة من الصلصال.

لا يمكن استكمال مشهد الحداثة في فن المملكة الراهن إلا بالخوض في تجربتين أشد حسماً وتطرفاً في انتسابهما الأصيل إلى مغامرات ما بعد الحداثة، وهما فيصل السمرة ومهدي الجريبي.

تمثل غربة فيصل عن بلده قلقاً أصيلاً وتعددية مكانية– زمانية شمولية بالغة العمق خاصة في تجربته الأخيرة فقد تقطع ترحاله الدؤوب منذ تفتح خياله في الدمام ثم ما بين باريس والبحرين وسواهم. لعله الممثل الوحيد لتيار المفاهيميّة ما بعد الحداثي بدمج شتى أنواع التعبير المسطح والمجسم. تظاهرت منذ عام ١٩٧٥ ميلادية أقمشة لوحاته مشرعة في الفراغ بدون إطارات سمّاها بالمعلقات وبدأت خصائصه تترسخ من استنباطه من الكتابات المختزلة في الفراغ، ثم شطح باتجاه البعد الميتافيزيقي الذي تثيره ثنيات وحبكات قماش الخيام والأدوات الداخلية.

وتمايزت شخصيته في منحوتات مجموعة آثار الملائكة فبدت وكأنها كائنات سيميائية تحولية قدت من معادن سحرية لامعة، وذلك قبل أن يحط مرساته التجريبية في إنشاءاته الأخيرة، ضمن مجموعتي: «جسد آخر» و«رؤوس» شكل عضوي موشوم بإشاراته الخاصة ودباغاته الجلدية، تتسم أعماله بصفة الأبدية المقلّقة، تتجول في ذاكرة الجمادات الحية، والتي حررها الدادائيون من سكونيتها وعطالتها العبثية.

يبتدئ من الصدفة ثم يعقلنها فتنتهي إلى صناعة نخبوية مصقولة بالوعي والتنظير الذي تفوق فيه على أترابه لعله من المثير التقاء بعض مفاهيمه مع توليفات مهدي الجريبي، ولكن تمايزهما أشد من حدود هذه اللحمة أو العلاقة النظرية العامة.

ابتدأ مهدي الجريبي بعقيدة التجريد زاهداً في اللون والشكل، متجاوزاً حدوده الغنائية، تحدوه رغبة عارمة بتدمير كل ما تعلمه، وكل ما اجترّه التجريد المحلي، وهنا تقع نقطة أصالته الحداثية التي جنبته التنميط واستعارة قوالب النموذج الغربي الجاهز.

يستعير هيئة كائناته التشكيلية من هيئة «الصوانيات» الحجرية البدائية التي صنعها فنانو عصر الكهوف دفاعاً عن وجودهم، تعثر في صوانياته على ذاكرة النحت الطبيعي وآثار أظافر الانسان السحرية وخربشات الصبيان والتلاميذ

على الألواح الحجرية، أشكال حادة مشظاة مستخرجة من جسد الطبيعة رغم أنه يصنعها من اللدائن البترولية ويدبغها بحناء الجلد ويوشمها بكتابات حلمية مبهمة، تبدو كل قطعة وكأنها قلب جلدي ينبض بالحياة من جديد، ستحمل جميعها إلى معرضه الباريسي المقبل.

اقتصرت سياحتنا الذوقية السعودية هذه على آخر ثمرات الحداثة وما بعدها في الفن التشكيلي، مما يكشف مدى حاجة محترفات الخليج إلى الدراسة والتوثيق.■

رسوم

شادية عالم



